

تاریخ ادبِ اردو

جلد سوم
(اٹھویں صدی: نصفِ اول)

ڈاکٹر جمیل جالبی

مستشرقہ امتیاز، ہمدانی امتیاز

مجلس ترقی ادب • لاہور

تاریخ ادبِ اُردو

ایضاح و تفسیر

تاریخ ادبِ اردو

جلد سوم
(انیسویں صدی: نصفِ اول)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پہلی ایڈیٹنگ: ڈی. بی. ایٹ
ہلالِ امتیاز، ہستار، امتیاز

*

مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

تاریخ ادب اردو، جلد سوم۔ از ڈاکٹر جمیل جالبی

طبع دوم اپریل ۲۰۰۶ء، تاریخ اشاعتی ۱۳۲۹ھ۔ تعداد: ۱۱۰۰

[اشاعت اول: جون ۲۰۰۶ء، تعداد: ۱۱۰۰]

ناشر : شہزاد احمد

ناظم مجلس ترقی ادب، لاہور

اہتمام : اشرف جاوید

مطبع : علی پرنٹرز، ۱۹-اے ایبٹ روڈ، لاہور

قیمت : ۸۰۰ روپے

یہ کتاب محکمہ اطلاعات و ثقافت دہلی اور نوجوانان، حکومت پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی

All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born

W.B. Yeats

تَرْقِیب



- پیش لفظ ۱۵ اس جلد کو شروع کرنے سے پہلے
- تمہید: ۲۰ انیسویں صدی: صورت حال، سیاسی منظر، تہذیبی و معاشرتی رویے، تہذیبی کا عمل۔

فصل اول:

- ۳۷ پہلا باب:
- ۳۹ اردو شاعری: --- حرکات و ردحانات، روایت کا سفر، نکات، تہذیبی، درمیانی کڑیاں، معیار و فن، ماسباب اور خصوصیات۔
- ۶۵ دوسرا باب:
- ۶۵ قلندر بخش جرأت: حیات و آچار، سیرت و شخصیت، معرکہ مصطفیٰ و جرأت، تہذیبی اثرات، مطالعہ شاعری: معاملہ بندی کا عروج --- مشکوٰیات اور دوسری اصناف کا مطالعہ۔ جرأت کی زبان۔

تیسرا باب: انشا و نظم (نثر)۔ سوانح، عروج و زوال، سیرت و شخصیت، انشا و مصحفی کا تاریخی معرکہ، دوسرے معرکہ تصانیف نظم و نثر۔ مطالعہ شاعری، نثری تصانیف: دریائے لطافت، کہانی رانی کھنکی اور سنگ گوہر وغیرہ

چوتھا باب: غلام ہمائی مصحفی (نظم و نثر)۔ حیات، سیرت، شخصیت اور معرکہ۔

پانچواں باب: غلام ہمائی مصحفی: تصانیف: تین تذکرے، آغوش وادیں، مجمع الفوائد۔ مطالعہ شاعری، غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ۔ مصحفی کی زبان۔

چھٹا باب: سعادت یار خاں رنگین (نظم و نثر)۔ حیات و حالات، سیرت و شخصیت۔ تصانیف: مطالعہ شاعری، ریختی کی ایجاد۔ مثنویات: مثنوی ولید برہ و غیرہ۔ نثری تصانیف: اخبار رنگیں، تجربہ رنگیں، مجالس رنگیں، امتحان رنگیں۔

چند دوسرے شعرا: روایت کی تکرار

پہلا باب: شاعر فراق: حالات و مطالعہ شاعری

دوسرا باب: ولی اللہ صہب: حالات و شاعری

تیسرا باب: شاہزادہ سلیمان شکوہ: حالات و شاعری

چوتھا باب: مرزا محمد تقی خاں ہوش: حالات و مطالعہ شاعری

چند اور شعرا: روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

پہلا باب: طالب ملی خاں بٹلی: حالات و رنگ شاعری

دوسرا باب: جسوت سنگھ پرواز: حالات و شاعری ۳۷۶

تیسرا باب: قاضی محمد صادق اختر: حالات و تصانیف شاعری ۳۸۶

چوتھا باب: مہدی علی خاں بڑکی مراد آبادی: حالات و شاعری ۳۹۶

فصل دوم: ۴۰۵

اردو نثر:

فورٹ ولیم کالج

پہلا باب: فورٹ ولیم کالج: مقاصد و تعارف ۴۰۷

دوسرا باب: جون گل کرسٹ: تعارف، علمی و تاریخی خدمات ۴۱۳

تیسرا باب: میر حسن دہلوی: حالات اور مطالعہ: باغ و بہار و غیرہ ۴۲۳

چوتھا باب: شیر علی خوس: حالات اور مطالعہ: باغ اردو اور آرائش محفل ۴۵۲

پانچواں باب: حیدر بخش حیدری: حالات اور مطالعہ: آرائش محفل، قوت کا کہانی، نگار اور دانش و غیرہ ۴۶۴

چھٹا باب: نہال چند لاہوری: حالات اور مطالعہ: تہذیب و عشق ۴۹۰

ساتواں باب: میر بہادر علی حسینی: حالات اور مطالعہ: نثر بے نظیر، اخلاق و ہندی تعلیمات و غیرہ ۴۹۹

آٹھواں باب: مظہر علی خاں ولا: حالات اور مطالعہ: ماہ و محل اور کام کنڈلا، چال بکچی و غیرہ ۵۱۲

نواں باب: کاظم علی جوان: حالات اور مطالعہ: سکھیا، سنگھاسن بیتی ترجمہ قرآن مجید و غیرہ ۵۲۳

- ۵۴۳ سوال باب: حفیظ الدین احمد: حالات و مطالعہ: خرد افروز (الوارثی)۔
- ۵۴۹ حکیمارہواں باب: غلیل علی خاں اٹک: اردو داستان نویسی اور سائنسی تالیف کی ابتداء حالات و مطالعہ: داستان امیر حمزہ، رسالہ کائنات جو نگار خاتہ چمن و غیرہ

- ۵۵۲ بارہواں باب: مولوی اکرام علی: حالات و مطالعہ: اخوان الفتا
- ۵۵۸ حیرہواں باب: بی بی نرمان جہاں: حالات و مطالعہ: چار گلشن، دیوان جہاں، نو بہار و غیرہ

- ۵۶۹ چودہواں باب: مرزا علی الحف: حالات و مطالعہ: تذکرہ گلشن بند و غیرہ
- ۵۷۹ پندرہواں باب: فورت ولیم کالج کی چند غیر مطبوعہ تالیفات و تراجم

- ۵۸۳ فصل سوم:

- ۵۸۵ نو طرز مرصع اور قسانہ عجائب کی درمیانی کڑیاں
- ۵۸۷ پہلا باب: محمد بخش مجبور: حالات اور مطالعہ: گلشن نو بہار نورتن
- ۵۹۶ دوسرا باب: عظمت اللہ نیاز: حالات اور مطالعہ: قصہ رنگیں گفتار
- ۶۰۰ تیسرا باب: غلام علی عشرت: حالات اور مطالعہ: داستان بحر الہیان

نثر رنگیں کا نقطہ خروج

- ۶۰۶ پہلا باب: مرزا رجب علی بیگ سرور: حالات اور مطالعہ: قسانہ عجائب
- دوسرے درمطابق، شہستان سرور قسانہ عبرت و غیرہ

رجب علی بیگ سرور اور میرامن دہلوی کا قصیدہ : ۶۳۳
سروشِ سخن اور طلسمِ حیرت

دوسرا باب : فخر الدین حسین سخن دہلوی : سروشِ سخن - حالات و مطالعہ ۶۳۶

تیسرا باب : جعفر علی شیون : حالات و مطالعہ - طلسمِ حیرت (طبعِ محکم کی آخری تصنیف) ۶۵۹

فصل چہارم : ۶۶۳

ناخ و آتش کا دور : سادہ گوئی کے خلاف ردِ عمل طرزِ
جدید و تازہ گوئی کا رواج

پہلا باب : ناخ و آتش کا دور : پس منظر اور رجحانات ۶۶۵

دوسرا باب : شیخ امام بخش ناخ : حیات و احوال ، تصانیف - طرزِ جدید کا
عروج ، مطالعہ شاعری - لسانی خصوصیات ۶۷۳

تیسرا باب : خواجہ حیدر علی آتش : حالات و آثار ، طرزِ جدید اور متقاوا ،
متوازی روایت - آتش کی شاعری - لسانی خصوصیات ۷۲۰

چند دوسرے شعرا : طرزِ جدید کی تکرار و توسیع

پہلا باب : علی اوسط رشک : (نظم و نثر) حالات ، روایت ناخ کی توسیع ،
اصلاح زبان ، نفس اللغہ ، زبان کی شاعری ۷۳۹

- دوسرا باب: فتح الدہلوی مرزا محمد رضا برقی: حالات و مطالعہ شاعری ۷۶۳
- تیسرا باب: ابدالعلی بکر (نظم و نثر): حالات و مطالعہ شاعری۔ بکر الہ بیان ۷۷۰
- چوتھا باب: خواجہ محمد وزیر، وزیر لکھنوی: حالات و مطالعہ شاعری ۷۷۹
- پانچواں باب: فقیر محمد خاں گویا (نظم و نثر): حالات، شاعری اور نثری داستان: بستان شکست کا مطالعہ ۷۸۴
- چھٹا باب: کلب حسین خاں نادر (نظم و نثر): حالات، تصانیف اور شاعری ۷۹۳
- کامطالعہ۔ ”تخلیص معنی“ کی اہمیت اور مطالعہ
- ساتواں باب: مرزا حاتم علی میر: حالات، تصانیف اور مطالعہ شاعری ۸۱۰
- آٹھواں باب: میر کفایت علی: حالات و مطالعہ شاعری ۸۱۸
- نواں باب: عبدالغفور خاں نساخ: (نظم و نثر)، حالات، تصانیف، تذکرے اور ان کا مطالعہ، لسانی مباحث، معرکہ: ”الاحتجاب“ ”تخلص“، مطالعہ شاعری۔ ۸۲۵
- دسواں باب: اندر سبھا اور واسوخت کی مقبولیت، رواج و عروج ۸۵۲
- آغا حسن امانت لکھنوی: حالات، اندر سبھا کی اولیت کا مسئلہ، امانت کی واسوخت کا مطالعہ، امانت کی غزل روایت آتش کی توسیع، بنگلہ اور امتزاج
- پہلا باب: محمد خاں رند: حالات و مطالعہ شاعری ۸۷۱
- دوسرا باب: میر ذریعہ علی صبا: حالات اور مطالعہ شاعری ۸۸۰

تیسرا باب: آغا جوشرب: حالات، موضوعاتی، مثنویاں، مطالعہ شاعری ۸۹۱

شاگردان آتش میں مثنوی کی منفرد روایت

پہلا باب: چندت ویاختگرتیم: مثنوی نگزارتیم: حالات، مطالعہ نگزارتیم، ۹۰۶
معرکہ چکوست وشرر

دوسرا باب: نواب مرزا شوق: حالات و مطالعہ: فریب عشق، بہار ۹۳۲
عشق، نذر ہر عشق

فصل پنجم: ۹۵۳

انیسویں صدی کی دواہم ادبی و تہذیبی شخصیات

پہلا باب: بادشاہ واجد علی شاہ، حالات، شخصیت و مزاج، تصانیف: ۹۵۵
مثنویات، غزل، مرثیہ، اردو نثر، درہم، اثرات

دوسرا باب: عوام کا اکلوتا شاعر: فقیر نظیر اکبر آبادی۔۔۔ جدید شاعر کا خوش ۱۰۰۳
روز، احوال و شخصیت، تصانیف، مطالعہ شاعری، لسانی مطالعہ
نظیر کی غزل

اشاریہ: مرتبہ سید معراج چائی / شاہین فصیح ربانی ۱۰۳۳

۱۰۳۵ افراد و اشخاص

۱۰۷۲ کتب و رسائل، مخطوطات و مطبوعات



پیش لفظ

اس جلد کو شروع کرنے سے پہلے

آج سے کوئی چالیس سال پہلے مجھے خیال آیا کہ اردو زبان و ادب کی ترقی کے لیے نہ صرف مفصل "اردو لغت" کی ضرورت ہے بلکہ ایک "جامع" انگریزی اردو لغت "اور متوسط" تاریخ ادب اردو" کی بھی ضرورت ہے۔ جامع "انگریزی اردو لغت" تیار کر کے میں نے ۱۹۹۲ء میں "مقتدر قوی زبان" سے شائع کروائی جس کی اب تک کم و بیش ایک لاکھ کاپیاں فروخت ہو چکی ہیں اور "تاریخ ادب اردو" کا سلسلہ لکھنے والے سے جاری ہے، جس کی دو ضخیم جلدیں جن کے پاکستان و ہندوستان سے اب تک چندہائی لکھن شائع ہو چکے ہیں، بچھ کر سامنے آ چکی ہیں۔

"تاریخ ادب اردو" کی تیسری جلد اب آپ کے سامنے ہے جو اپنی جگہ پر مکمل بھی ہے اور کچھ جگہ سے پوری طرح مربوط بھی۔ پہلی جلد آغاز سے ۱۵۵۰ء تک، اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے۔ دوسری جلد اٹھارہویں صدی کا احاطہ کرتی ہے اور یہ تیسری جلد انیسویں صدی کے ادب و زبان کو محیط ہے۔ چار سو تین گرامر اس بات سے ضرور واقف ہوں گے کہ انیسویں صدی گفتنی ادب اور تاریخ زبان کے اعتبار سے اردو کی سب سے بڑی صدی ہے۔ اس صدی میں اردو زبان کے متعدد ادیب و شاعر ادب و گفتنی ادب کے رے ہیں اور اردو زبان نہ صرف ہمارے ہندوستان کے لگی کوچوں میں بکھی اور بولی جا رہی ہے بلکہ بادشاہ سے لے کر وزیر تک اور سب سے لے کر فقیر تک سب زبان بول رہے ہیں۔ اور اسی وجہ سے شعران انگریز بھی اس زبان کے سمجھنے اور سمجھانے پر توجہ دے رہے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج اس دور میں یہی کام کرتا ہے۔ اب اردو زبان نے فارسی زبان کی جگہ لے لی ہے۔ اس جلد میں چونکہ اہم اور بڑے تخلیق کاروں کی تعداد زیادہ ہے اس لیے شیعہ مت کے پیش نظر اس دور کو دو جلدوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ بڑے بڑے جلد انیسویں صدی کے نصف اول کے ادب و شعر کا احاطہ کرتی ہے۔ چوتھی جلد اس کے بعد جلد آپ تک پہنچ جائے گی۔ اس کا مسودہ بھی تیار ہے۔ صرف اسے صاف کرنا ہے۔ جیسے چار سو تین تا چار سو پندرہویں صدی کی اردو ادب کی صدی ہے اور اٹھارہویں صدی مظہر سلطنت کے عہد کو "دہلی" کی صدی ہے، اسی طرح انیسویں صدی "دہلی کے ساتھ، بیشتر لکھنؤ کی صدی ہے اور اسی طرح بیسویں صدی "اردو زبان و ادب کے تعلق سے بیشتر پنجاب کی صدی ہے۔ انیسویں صدی کا سفر میں نے پورا کر لیا ہے جو دو جلدوں پر مشتمل ہے۔ اب صرف بیسویں صدی کے تاریخی سفر کا مطالعہ رہا جاتا ہے۔ جس کی تیاری میں نے کر لی ہے اور کر رہا ہوں۔ یہ بھی میرے سامنے ہے اور بشرط زندگی اشتباہات پوری ہوتی نظر آ رہی ہے۔

اس جلد میں بھی پہلی جلدوں کی طرح ہر شخص ادیب و شاعر کا حسب ضرورت و احتیاط مطالعہ کیا گیا ہے۔ بعض باتوں کو دو زبان میں اس لیے دہرانے کی ضرورت محسوس ہوئی تاکہ کسی سے رجحان کے گفتنی اثرات کو ان دوسرے شعرا اور ادیبوں میں دکھایا جاسکے، جو اس مخصوص اثر و رجحان کے تحت، تخلیق ادب کر رہے ہیں مثلاً تاریخ کے گہرے اثرات کو نمایاں کرنے کے لیے یہ میری ضرورت اور مجبوری تھی۔ رجحان سازی اور اثر کے اعتبار سے اشتباہ حاتم کی

طرح، تاریخ اس دور کا سب سے بڑا اثرا تھا۔

وہ شعر اور نثر نگار جن کا مطالعہ اس جلد میں کیا گیا ہے، ان میں سے اکثر کے حالات اور حالات و اوقات کے متعلق پوری طرح نہیں ملے۔ ان سب کو اردو ادب کے تاریخ کے مطالعہ پر مربوط صورت میں پیش کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والا اس شاعر و ادیب سے اچھی طرح متعارف ہو جائے۔ ساتھ ہی ان مباحث اور معرکوں کو بھی شامل کیا گیا ہے جو شاعروں اور مصنفوں کے درمیان ہوئے اور آج اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ مربوط تاریخ لکھنے کے لیے اردو ادب کے بہت سے گوشے چوں کہ نظروں سے گزر چکے ہیں اور بے تحقیق ہیں اس لیے ان کی تاریخ لکھتے ہوئے حسب ضرورت ان کو بھی، میں نے بساط بھرہ حقائق و مل کرنے کی کوشش کی ہے۔ علم ہوائی مصحفی کو یہاں مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے جن کی نئے سرے سے بازیافت کی گئی ہے۔ ان سب کاموں کی وجہ سے وقت نہ بڑھاؤ گا اور تحصیل کی بھی اسی لیے ضرورت نہ پڑی۔ اس تاریخ ادب اردو کی ہر سطر ایک دوسرے سے مربوط ہے۔

اس "تاریخ" میں، میں نے کوشش کی ہے کہ ادب کی تفہیم اور اس کا مطالعہ سادہ، آسان، آہستہ، بے غلط اور سادہ پیلوؤں کے ساتھ، ایک کافی کے طور پر، کیا جائے۔ یہ بھی یاد رہے کہ تاریخ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ اس ادب میں کیا کیا ہو اور کیوں ہوا، وہ ادب کن کن راستوں سے گزر کر "آج" کے راستے پر آیا ہے۔ تحقیقی و تاریخی اس نے اپنے زمانے کو کیا دیا۔ اپنے زمانے کی روح کو کس طرح اور کیسے لفظوں میں سمجھا دیا۔ زبان و بیان کو کیا دیا۔ اس دور کی وہ روح کیا تھی جو تخلیق ادب کا سبب بنی۔ کس طرح ادب نے اپنے دور کو روحانی کیف اور فانی و جمالیاتی لطف فراہم کیا۔ اس میں آفاقی عصر کی کیا نوعیت تھی۔ بعض شعر و ادیب اپنے دور میں تصور ہو کر رہ جاتے ہیں جیسے تاریخ۔ بعض اپنے دور میں بھی زندہ رہتے ہیں اور انے والے دور میں بھی جیسے آتش۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟

تاریخ ادب کو پڑھ کر آنے والی نسل، جن میں آج کی نسل بھی شامل ہے، اپنے تحقیقی رویوں، اپنی قدروں، اپنے گھر، اپنے جمالیاتی معیارات پر نظر پانی کر کے، تحقیقی روح کو تازہ دم کر سکتے ہیں اور انہیں، تاریخی شعور کے ساتھ، تہذیب کر سکتے ہیں۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ اپنی تاریخ کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ یہ بتائے کہ اس میں کیا نہیں ہے بلکہ یہ بتائے کہ فی الواقع اس میں کیا ہے۔ ہمیں اپنے شاعروں، ادیبوں اور کشن نگاروں کا اپنے ادب اور روایت کے حوالے ہی سے مطالعہ کرنا چاہیے تاکہ جو سرائیکی، پنجابی، کشمیری، سندھی، گجراتی، بنگالی اور اردو ادبی روایات کو مسترد کرتے ہوئے کہا جائے کہ اس میں وہ تو نہیں ہے جو گجراتی، سندھی اور گجراتی کے پاس ملتا ہے۔ ہماری تہذیبی روح "مغرب" کی تہذیبی روح سے مختلف ہے اس لیے ایک کے معیار سے دوسرے کو نہیں جانچا جا سکتا مثلاً اردو مرثیے میں "ایک" اور "لاراما" تلاش کر کے انہیں کو ہوس اور جھجھکے کا ایک بے معنی اور جھجکاؤ فعل ہے۔ اپنی تاریخ میں ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ ہر ادیب نے اپنی تہذیبی روح کو بیان کرنے میں تحقیقی سطح پر کیا کیا اور کیسے کیا۔ وہ اپنے معاصرین سے مرثیے کے تعلق سے، کہاں اور کیسے مختلف تھے۔ انہوں نے زبان و بیان کو کیا دیا۔ ان کی اطراوت کیا تھی۔ فنی اثر کی ان کے ہاں کیا نوعیت تھی اور آج کے دور کے حوالے سے اس "اثر" کی کیا صورت ہے؟۔ بساط بھر میں نے یہی کچھ کیا ہے۔

اس جلد میں بھی نثر و علم کو زبانی اظہار سے ایک ساتھ دیکھ کر مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ علم ہوا نثر و جمالیاتی تہذیبی حالات کا تحقیقی اثر و ادبوں پر یکساں طور پر، چڑتا ہے اور ان دونوں کی تفہیم کے لیے ان کی گفتگو و

تصانیف کو ان کے اپنے دور میں دیکھ کر ہی صحیح معنی میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اگر میں نثر کو اپنے دور سے الگ کر کے دیکھتا تو مطالعہ ادب کی وہ وحدت باقی نہ رہتی جو جلد اول و دوم میں قائم ہے۔ میں نے نہ صرف تاریخ کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کیا ہے بلکہ "ادب زندگی کا آئینہ ہے" کے مکتوب کو بھی سامنے رکھا ہے۔

اس جلد میں پہلی بار ایسے نام آئے ہیں جو اب تک کم نام تھے اور جن کے بغیر ہر تاریخ ادب کے حتمی کو نہیں سمجھا جاسکتا تھا۔ ان سب ادیبوں اور شاعروں کی تصنیفات مخطوطوں یا کم یا ب مطبوعات کی صورت میں صدیوں کی گرد سے آبی ہوئی چڑی تھیں۔ یہ لوگ پہلی بار مافوقی مصیبتوں کے ساتھ تاریخ ادب میں آئے ہیں اور اس لیے مرہبہ تاریخوں سے ذریعہ نظر "تاریخ" کی صورت میں الگ اور بدلی ہوئی نظر آئے گی۔ میں نے اقتباسات اور اشعار کے حوالے بھی اس لیے قدر سے زیادہ دیے ہیں تاکہ ان تصانیف کی کم یا بی اور ہر قاری کی دسترس سے باہر ہونے کی وجہ سے ان حوالوں اور اقتباسات کی مدد سے اس بات کو سمجھا جاسکے جسے جان کرتے ہوئے میں نے یہ اقتباس یا حوالہ دیا ہے۔ یہ میری اور آپ کی ضرورت تھی جسے بذی حد تک توازن کے ساتھ پورا کیا ہے۔

میں نے کم یا بیش ساری تصانیف نظم و نثر کا جن کا تجزیہ و مطالعہ "تاریخ" میں آچکا ہے، براہ راست مطالعہ کر کے تجزیاتی و تنقیدی رائے قائم کی ہے۔ جو کچھ لکھا گیا ہے وہ عام طور پر اصل مآخذ سے رہنمائی کر کے ہی لکھا گیا ہے۔ لیکن جب ہے کہ اس تاریخ میں بہت سی ایسی تصنیفات سے آپ کا تعارف ہوگا جن کی قدیمین و اشاعت کی آج ضرورت ہے۔ ہمارے پاس اب تک نہ صرف شاعروں اور ادیبوں کے منتخب ولادت و وفات کا تقویم ہو سکا ہے بلکہ عام طور پر ان کے مسکوتوں کی مدد و مرحبہ نہیں ہوئے ہیں۔ اہل ادب کے لیے یہ راستہ کھلا ہوا ہے اور ان کی قدیمین و فتنے کی ضرورت ہے۔ اگر آپ ایچ ڈی / ایم فل کے خواہی مافی طلبہ، بے معنی موضوعات پر بحث ضائع کرنے کے بجائے صحت و قوت سے دوادیں، نکلیات و تحقیقات کے مسکوتوں مرحبہ کرنے کا کام اسی طرح کریں جس طرح رشید حسن خاں نے پانچ و بار ہزار ہزار سالہ ادب اور ہشتوی ہزار ہزار سالہ و طبرہ کے متون مرحبہ و مدد کرنے کیلئے یہ قود بھی نہ صرف اردو ادب کی مانتوں میں غیر معمولی اضافہ کریں گے بلکہ ان کا نام بھی ملان کے کام کے حوالے سے زندہ و باقی رہے گا۔

مختلف اہل علم و ادب نے اپنے اپنے موضوعات پر جو ادب تحقیق دی ہے اسے میں نے کم یا بیش طور سے پڑھا اور ان تحقیقات کی روشنی میں اپنے طور پر "ادب اور کج" کو بہتر کرکے کافی حد تک کے جہد میں شامل کیا ہے۔ ان ساری بحثوں کو طوالت سے بچنے کے لیے یہاں شامل نہیں کیا ہے۔ صرف حوالے دے دیے ہیں۔ جو چاہے ان مباحث کو حوالوں کی مدد سے بخود دیکھ سکتا ہے۔

میں نے اس تاریخ میں پہلی جلدوں ہی کی طرح مشاعرہ نگین امتداد یمن سے دامن بچایا ہے اور ایک ایسا اسلوب اختیار کیا ہے جو فنی اثر رکھتا ہے۔ یہ سادہ اسلوب ہے لیکن بات کو چوری طرح جان کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ میں نے عام بول چال کی زبان سے قوت و توانائی حاصل کی ہے اور قاری و مرنے کے ضرورت الفاظ سے (اصطلاحات کے علاوہ) شعوری طور پر، پہلو بچایا ہے۔ ساتھ ہی اختصار کے ساتھ کم سے کم فقرات میں بات کہنے اور ایک سادہ تاریخ نویسی کا اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اسلوب ایسا ہے جو نہ افسانے کا اسلوب ہے اور نہ شاعری کا۔ یہ تنگ قانونی عبارت ہے اور نہ تنگ عقلی اسلوب ہے بلکہ جان میں دلچسپی کو برقرار رکھتے ہوئے بات کو

داستان کی طرح بیان یا آغاز میں بیان کر دیا ہے۔ کوشش کی ہے کہ اپنی بات کو صاف طور پر بیان کیا جائے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب بات کہنے والے کا ذہن صاف ہو، آئینے کی طرح، صاف ہو اور اسے اپنی بات کو سروسالفاظ میں بیان کرنے پر قہر دست حاصل ہو، تاکہ بیان میں روانی و سلاست پیدا ہو سکے۔ میرے خیال میں ایسا ہی اسلوب "ادبی" تاریخ نویسی کے لیے مناسب ہو سکتا ہے۔ یہ اسلوب نہ شاعرانہ ارتعاشیں ہو گا اور نہ پچکا، بے مزہ بلکہ موضوع کی حیثیت سے دل بہت اور دھڑا بھڑا ضرور ہو گا۔

اس تاریخ میں ادب سے تعلق رکھنے والا شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو بیان میں نہ آیا ہو ایسا لیے ادبی و تاریخی شعور، ادبی فکر، ادبی ذوق اور علم و معلومات کے لیے اسے فقط جھکاؤ دینا چاہیے۔ گمان گزرتا ہے کہ شاید ہی کسی نے اس تاریخ کو فقط جھکاؤ دیا ہو۔ اس میں طرز تحقیق، انداز تجزیہ و تنقید اور اس دور کی تاریخ کے ساتھ پہلو موجود ہیں کہ ادبی ذوق رکھنے والے اس سے لطف اٹھائیں گے۔ کچھ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی قہر بہ تاریخ، بھر بھر اور تنقید کے وہ پہلو ہمارے اس میں گندھے ہوئے ہیں جوئی فکر کو ختم دینے کی قوت رکھتے ہیں اور جن سے آپ اپنی تحقیقی صلاحیت کی مدد سے ادبی داستان اور ادبی تاریخی تحریک کو ختم دے سکتے ہیں۔ یہ کام تحقیق، تنقید، تاریخ اور قہر بہ کے محتاج سے پارے ظنوں، تنقید کی اور چندہ تحقیق کی سرشاری کے ساتھ میں لے کیا ہے۔ تخلیقی جذبے سے بھی ہوئی ہوئی کہ طریقہ ہے لیکن لفظی کو صاف کرتے ہوئے اسے میرے علم میں بھی لے آیا جائے تو مجھے اپنی کم علمی و دور کرنے میں مدد ملے گی اور میں آپ کا قتل سے شکر گزار ہوں گا۔

یاد رہے کہ یہ "تذکرہ" نہیں ہے۔ "ادبی تاریخ" ہے۔ یہاں صرف ان شعرا اور نثر نگاروں کا مطالعہ ان صلاحات پر آیا ہے جو اپنے دور میں اپنے رنگ میں نمایاں و منفرد تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ آئے والے نسل و نسلوں میں صرف وہم کا کوئی ایسا شاعر یا نثر نگار نمودار ہو جس کا ذکر اس تاریخ میں نہیں آیا۔ اس کے نمودار ہونے سے "تاریخ" پر کوئی اثر اس لیے نہیں پڑے گا کہ اس شخص و درخانہ و روایت کے وہ دوسرے تذکرہ شعرا اور نثر نگار سمجھ کی دگر بھائی کر رہے ہیں جو پہلے تھا سے یہاں موجود ہیں۔ وہ "حق در یافت" بھی روایت در حجاب کے اسی دائرے میں رہے گی۔

اس تاریخ میں پانچ دھارے مل کر بیان کی وحدت کا ختم بنتے ہیں۔ ایک دھارا واقعات و حالات اور دلائل و دلائل کا دھارا ہے۔ دوسرا زبانی ترتیب اور ادب کے حوالے سے ہر دور کے تاریخی مطالعے کا دھارا ہے۔ تیسرا اجتہاد ہی تاریخی شعور کے ساتھ ادب و شعر کے تعلق سے، کسی شاعر یا نثر نگار کا تنقیدی مطالعہ اور تاریخ میں اس کے مقام کا تعین ہے۔ چوتھا روایت شعرو ادب کی پیدائش، بگڑاؤ و تسبیح و تبدیلی اور پھر انحراف کا دھارا ہے۔ پانچواں ہر دور اور ہر قابل ذکر شاعر یا ادیب کے زبان و بیان کا کاسنی مطالعہ ہے۔ یہ سب دھارے مل کر تاریخ ادب میں اس "منج بزد" اور وحدت و اکائی کا ختم دیتے ہیں۔ جو میرا مقصود ہے۔

میں نے اس جلد میں دہلوی و بکھروی و بیستان کو الگ الگ نہیں کیا ہے۔ یہ بات "شعر الہند" سے شروع ہوئی تھی اور پھر ایسی جگہ کو قہر بہ تحقیقی سطح پر یہ دو الگ الگ و بیستان ہیں۔ یاد رہے کہ دونوں کا طرز احساس ایک ہے۔ دونوں کی انداز و تنقید ایک ہیں۔ انیسویں صدی میں انھیں الگ الگ کرنے کی کوئی حقیقی وجہ نہیں ہے۔ علی گڑھ زبانی مرحوم کا بھی لیکن ذرا یہ نظر تھا کہ "ادبی اور لکھنؤ اسکول" کی ساری بحث غیر منطقی، غیر سائنسی اور ناقابل قبول ہے اور اس ساری بحث کو تاریخ ادب سے خارج کر دینا چاہیے" [۱]

اس دور کا فساد کی منت بھری ہے۔ میں نے حسب ضرورت اسے قائم رکھا ہے اور جہاں جہاں ضرورت محسوس کی ہے وہاں من بھری کے ساتھ من بھری بھی دے دیا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں من بھری رفتہ رفتہ من بھری کی جگہ لے لیتا ہے اور تیسویں صدی میں من بھری کم و بیش مکمل پر دھ چلا جاتا ہے۔

اسی طرح فارسی زبان میں کبھی ہوئی تصانیف کے جو حوالے دیے ہیں وہ بھی کئی جگہ پر فارسی میں اس لیے دیے ہیں کہ اس مقام پر فارسی میں وہ اپنی اپنی بات کی سند کے لیے ضروری تھا۔ اکثر فارسی اقتباسات کے اردو ترجمے حسب ضرورت ہر باب کے آخر میں "حوالہ ب" کے عنوان کے ذیل میں دے دیے گئے ہیں۔

میں نے اس جلد میں بھی دو عطف اور اضافت کو شعوری طور پر اردو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے ساتھ اسی طرح مل کر استعمال کیا ہے جس طرح افکار دہلی اور انیسویں صدی میں وہ استعمال ہو رہے تھے۔ جیسے "بڑا اونٹنی" یا "فلفل تاجیخ"؟ "لب متحرک" "نور" "فوق البصر" "ذو لہرہ"۔

قارئین کرام! میں نے زندگی کے گھمبیلوں اور ہر منصب سے پہلو ہوا کہ اس کام کو جتن جتنا متاعش کی گناہ اور صلے کی پروا کیے بغیر اردو زبان و ادب کے عشق سے سرشار ہو کر کیا ہے۔ مفصل اس لیے تاکہ ہر پہلو ممکن حد تک جان میں آ جائے۔ خدا کرے آئندہ کوئی اس کام کو اس جذبہ عشق سے سرشار ہو کر آگے بڑھائے۔ میری روح اس کے ساتھ ہوگی۔

میں شکر گزار ہوں محترمی احمد علی صاحب کا جنھوں نے اہم اضافہ طاقوت پر نظر مل کر لکھ کر میرے کام میں دلچسپی لی اور میرا حوصلہ بڑھایا۔ اللہ انھیں عطا فرمائے۔

میری ان ہی اور بیٹے ڈاکٹر خاور جمیل نے زندگی کے کھنڈروں کا بوجھ اپنے کام میں لے لیا اور لکھ کر دیا۔ میں ان کے لیے دعا گو ہوں۔ خدا کرے وہ صحت و عافیت کے ساتھ طب پھولیں، پچھلیں اور شاد آباد رہیں۔

میں شکر گزار ہوں اپنے استاد محترم پروفیسر ڈاکٹر خلام مصطفیٰ خان صاحب کا جنھوں نے بیٹے میری رہنمائی کی اور اپنے مشوروں اور اپنی دعاؤں سے میری زندگی میں نئی روح بھوگی۔ اللہ تعالیٰ ان کی مسرت فرمائے۔

اب غالب کے اس شعر کے ساتھ آپ سے اجازت چاہتا ہوں:

دہاں دیار کہ گوہر طریح آئیں نیست

دکان کشودہ ام و قیمت گوہر گویم

لیکن ساتھ ہی میرا صاحب اس سطر میں یہ شعر تاکہ مجھے تازہ دم کرتے رہے۔

میر نہیں تھو تم کا بیلی اللہ سے

نام خدا تم ہو جواں، کہہ تو کیا چاہیے

اس شعر نے اب تک مجھے جوان رکھا ہے۔ اللہ میرا صاحب کو تندرست رکھے۔

تہذیب

انیسویں صدی: صورت حال، سیاسی منظر، تہذیبی و معاشرتی رویے، تہذیبی کا عمل

انیسویں صدی کی دلچسپ پرکھڑے ہو کر چاروں طرف نظر دوڑائیے تو معلوم ہوگا کہ برصغیر کا سارا نقشہ اور سارا منظر بدل گیا ہے۔ وہ ساری دیکھی دیکھی طاقتیں، جو مغلیہ سلطنت کے ڈھیر پر انھار دس صدی میں، سیاسی اقتدار حاصل کرنے کے لیے، ہاتھ پیرا رہی تھیں، دم توڑ چکی ہیں اور اب انگریز سارے برصغیر کے بادشاہ کا نائب ہے اور ان کا اقتدار اعلیٰ کوہ امان نیپال سے لے کر اس کوہ تک اور دریائے گنجن سے لے کر برہم پتر تک قائم ہے۔ تختہ دہلی پر ایک بادشاہ، بے بس اور نام نہاد بادشاہ شاہ عالم چالی آفتاب محکم ہے۔

کبھی ہے اسے غمگین جہاں سب شہ عالم
شادی جو بیکو اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے
(مستحق)

انیسویں صدی اور اس کے ادب کی روح کو سمجھنے کے لیے ان سیاسی، سماجی و معاشی اور تہذیبی و فکری صورت حال کا سمجھنا اور چاکا ضروری ہے جن سے یہ صدی وہ چار دی ہے۔

انھار دس صدی، جیسا کہ ہم کچھ آئے ہیں، مغلیہ سلطنت کے ٹوٹنے پھوٹنے اور بے وقار ہونے کی صدی تھی۔ شہ سلطان کی شکست و شہادت (۲۶ مئی ۱۶۹۹ء تا ۱۸ مئی ۱۷۰۷ء) اس صدی کا دو اہم ترین واقعہ ہے جس نے انگریز کی اقتدار کا راستہ کھول دیا۔ اسی کے ساتھ شہجہ کی سلطنت ہیبت بیہوش کے لیے ختم ہو گئی۔ سرنگا پنجم کو انگریزوں نے دل کھول کر گواہ اور اس سلطنت کے جیسے بڑے کر کے بڑے جسے کو اپنی مل داری میں شامل کر لیا، بیکو خد نظام دکن کو اور بیکو راجا سیسور کو دے دیا لیکن اگلے ہی سال یعنی ۱۸۰۰ء میں وہ حصہ جس سے نظام کی سلطنت ساحل سندھ تک پھیل گئی تھی، واپس لے لیا اور اس طرح نظام کی سلطنت پھر سے انگریزوں کی مل داری میں گہر گئی۔ ۱۳ مارچ ۱۸۰۰ء کو تیسویں مرتبہ سردار نانکھڑا کیس بھی وفات پا گئے اور دولت راء اسٹوڈیا اور جسوت راء بھنگر کے درمیان اقتدار کی جنگ شروع ہو گئی۔ راجا راء نے دہلی سے پناہ طلب کر لی۔ باقی راء نے انگریزوں کے دلی اتحاد (Subsidiary Alliance) کو تسلیم کر کے ۳۱ دسمبر ۱۸۰۳ء کو معاہدہ یسین پر دستخط کر دیے۔ چھ بڑے انگریز فوج پیشوا کے علاقے میں قیادت کر دی گئی۔ اس معاہدے سے راستے کا ایک اور بڑا چٹھر بھی ہٹ گیا۔ ۱۲ دسمبر ۱۸۰۳ء کو انگریزوں کا قبضہ ہو گیا۔ ۱۲ اکتوبر کو اسیر گڑھ پر ۱۵ اکتوبر کو برہان پور اور اسی سال بنگلہ کھنڈ پر قبضہ ہو گیا۔ ۱۳ ستمبر ۱۸۰۳ء کو گھڑیاپ انگریز افواج مغلوں کے مرکز سلطنت دہلی میں داخل ہو گئیں اور مغلیہ سلطنت بچنے بچنے لال قلعہ کی چار دیواری میں سمٹ کر محصور ہو گئی۔ مغل بادشاہ شاہ عالم چالی انگریزوں کا بلیف خوار ہو گیا اور انگریز ریڈیٹ امور سلطنت کی نگرانی کرنے لگا۔ یہ سب فوجیات اتنی آسانی سے چلنے لگی تھیں کہ ان کو خود فوج بھی میراں نہ گیا۔ وہ بڑی نے کہا: ”پھر سے بھائی دھواں کے ساتھ کہتا ہوں کہ خود مجھے مایہ نہیں تھی کہ میرے سارے منصوبے اپنی تیزی سے فوری طور پر استحکام کے ساتھ باپہ پھیل

کوتلی جائیں گے (۱۱) نظام دکن پہلے ہی یکم جنوری ۱۸۵۷ء کو لاگو ہو چکی تھی شامل ہو چکے تھے۔ ۱۸۰۶ء کو ہونکر نے بھی معاہدہ کر لیا۔ اس کے بعد تو معاہدوں کی ایک کشتہ رنگ تھی۔ دولت راؤ سندھیا نے ۵ نومبر ۱۸۱۱ء کو پوری راجا راؤ دوم نے ۳ جون ۱۸۱۸ء کو انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ وزیر اٹھارک ٹوآپ آصف الدولہ نے ۱۷۹۷ء میں وفات پا چکے تھے۔ انگریزوں نے ان کے جتنی بیٹے وزیر علی کوتلیہ لودھ سے معزول کر کے ۱۳ جنوری ۱۷۹۸ء کو ٹوآپ سعادت علی خاں کو ان کی جگہ مسند فقین کر دیا۔

۱۷۹۷ء سے معاہدے کے مطابق ٹوآپ سعادت علی خاں نے طرابلس کی باقیم بڑھا کر ۶۷ لاکھ کر دی۔ الہ آباد کا صوبہ "کینٹی بہار" کو ۱۸۰۵ء تک راجستھان کی ریاستوں "سے پور، جو دپور، اگرت، چمراؤ، سے پور، بیکنیر، لیرہ نے انگریزوں سے معاہدہ کر لیا۔ ۱۸۰۵ء میں الہ آباد ۱۳۲۱ء مطابق ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء کو شاہ عالم جی بھی وفات پا گئے اور ان کی جگہ دوسرا عزیز خورشید باؤشاہ اکبر شاہ عالمی ۳۸ سال کی عمر میں تخت سلطنت پر چھٹک ہو گیا۔ یہ بھی اپنے باپ کی طرح کام کا بادشاہ تھا۔ حسب دستور مولوی امام بخش مہاراجی (۲۱) نے تاریخ جنوں پور سے لکھ کر پیش کیا اور دھرم نے قصائد عرض گزار کیے لیکن انھوں کی ادھر مردہ ہو چکی تھی اور عشرت پور پر اور دولت و اقبال ٹھیکہ رہے تھے۔ ۱۸۱۶ء میں کچھ بچ ہو گیا۔ ۱۸۱۸ء میں آفری مرید مرزا داؤد شاہ اپنی راہ سے بھی معاہدہ ہو گیا۔ ۱۸۳۱ء میں مہاراجا تیسرے کی ریاست کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ ۱۸۳۴ء میں سندھ اور گوالیار بھی فتح ہو گئے اور ۱۸۳۶ء میں کشمیر اور جالندھر بھی انگریزوں کے زیرِ تسلیم آ گئے۔ ۱۸۳۹ء میں پنجاب فتح ہو گیا اور اس کے بعد ۱۸۵۶ء تک بھاشی، برارنگو، راور اور دھرم بھی انگریز کی سلطنت کا حصہ بن گئے۔ اجداد شاہ کھٹک پہلے تو خلیفہ ج میں نظر بند کر دیے گئے۔

انیسویں صدی انگریز کی سلطنت کی توسیع و استحکام کی صدی ہے۔ اس میں انیس پانچ طرف تہذیبی کا احساس ہوتا ہے۔ پانے ادارے بن رہے ہیں اور نئے ادارے ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ اب نیا آپ پر دانی بہار جلی رہے ہیں۔ یہ پوری دنیا کے استحصال سے ذرا سی دیر میں ٹھیکہ جگہ سے دوسری جگہ پہنچانی جا رہی ہے۔ ریل گاڑی نے سفر کو آسان کر دیا ہے۔ آگاہے حرب میں بدلتی عام ہو چکی ہے۔ سرائے، بنگلے، قلعوں کے ساتھ اب پھول بھی رکھتے ہیں۔ اکبر شاہ عالمی کے صاحبزادے شہزادہ مرزا جہانگیر نے پیش میں آ کر برطانوی ریڈیٹ پلانٹ پر چلے جھونک دیا تو انگریزوں نے خطرہ نہ کر کے الہ آباد بھیج دیا۔ بوش آقا تو چاہا کہ اب اقدار ان کے پاس نہیں ہے۔ بادشاہ نے اس تھا۔ کہ نہ کرے اور مرزا جہانگیر وہیں قید فرنگ میں مر گئے (۱۳)۔ انگریز فوج قریب یافتہ اور جدید قریب آگاہے حرب سے لیس تھی۔ وہ قدم اٹھاتے تو سوچ کچھ رکھت تھی کے ساتھ اٹھاتے۔ ہر طرف ان کی دھاک ٹھنی ہوئی تھی۔ سعادت پادشاہ انھیں نے لکھا ہے کہ "انگریز لوگ جس طرف سے گزے کو چاہتے ہیں اور سے منہ (منہ) انھیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مار سے لہا نہیں چھوڑتے۔" (۴) دولت راؤ سندھیا نے ایک دن بھر سے دار میں سرداروں سے یہ بات کہی کہ یہ انگریز لوگ شیخ سید مغل پنڈاں، جو ہار تو باشراف کی ہیں اور آج ہوا ہوا سے سہاوی ہوئی آئی ہیں۔ انھیں تو نوکر نہیں رکھتے اور اہلکار اور پانی لود گنوا لوگوں کو نوکر کر کے اور ایک ملین تیار کر کے اس میں میں جہاز اور دھمے لوگوں کی لڑائی والا دیتے ہیں اور آپ مار نہیں کھاتے، اس کا کیا سبب ہے؟ "انھیں نے عرض کیا کہ "جتنے فرے دنیا میں ہیں وہاں سے ہر ایک کسب کو حاصل کرتے ہیں اور اس کا پھل پاتے ہیں مگر سہاوی لوگ ہوا شراب ہیں۔ وہ فتنہ سپاہ گری میں ہے اسلئے ہیں۔ باعث اپنی اشرافیت کے اور غیرت کے کسی کے شاگرد نہیں

ہوتے اور کہتے ہیں کہ کیا نام کسی سے کم ہیں کہ اس کے شاگرد ہوں۔ دو کون ہی بات ہے کہ نام کو نہیں آتی۔ پس یہ فرق جو ہے استناد اور خود مصلح ہے اس سبب سے اسے خشن نہیں....." (۱۵) اس واقعہ سے اس معاشرے اور فرقے کی ذہنیت اور سوچ کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ ہندوستانی فوج غیر تربیت یافتہ تھی۔ صرف خاندانی روایت پر چلنے کرتی تھی۔ کسی نئی چیز کو کسی سے سیکھنا اپنی شان کے خلاف سمجھا جاتی تھی۔ سپاہی کے سامنے کوئی بڑا مقتدر نہیں تھا۔ یہی وجہ تھی کہ وہ ذرا سی ترتیب پر دشمن سے جا ملتا تھا۔ جنگ عام رنگین میں یہ واقعہ لکھا ہے کہ جنگ پالن میں جب نواب مرزا محمد اسماعیل مرہٹوں کا حاقب کرتے کرتے بہت آگے چلے گئے تو مرہٹوں کے سردار نے یہ افواہ پھیلائی کہ نواب مرہٹا ہے اور اس کی فوج کو چھ مہینے کی مشق کی گواہ دے کہ اس کو اپنے ساتھ ملا لیا۔ جب نواب داکس آیا تو وہاں ایک بھی سپاہی موجود نہیں تھا۔ (۶) انگریز نے ہندوستان کو تھوڑے سے فتح کیا لیکن ان تھوڑوں میں زیادہ تر تھوڑے ہی خود یہاں کے لوگوں کی تھیں۔

یہاں زوال پذیر یہ ڈوبتے معاشرے کا نام رہ یہ تھا۔ وہ کسب کو کسب جانتا تھا۔ ایک طرف "پدم سلطان یوز" کا گھمنہ دوسرے طرف کو کھڑم خان بھگت کرکشی تھی چیز، کسی نئی بات کو قبول نہ کرنے اور اپنی بات پر اڑ جانے کا طرز اور بغیر حکمت عملی کے میدان جنگ میں اترنے کے عمل نے سارے معاشرے کو ہرونی طاقتوں کی زد پر لا کھڑا کیا تھا۔ معاشری بدحالی نے خود غرضی اور لالچ کو ختم دیا تھا اور مصلحت اور اتحاد کو پارہ پارہ کر دیا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ ساری زندگی کے اعمال میں خطر آتی ہے۔ جو فوج کسی علاقے پر قبضہ کرتی تو وہ لوٹ مار پر لگ جاتی۔ مورخوں نے لکھا ہے کہ "سارے ہندوستان میں مرہٹوں نے جو جاسی چائی تھی اور ظلم و تشدد کا جو بازار گرم کیا تھا اس سے شدید نفرت کے ساتھ ان کا خوف اس درجہ لوگوں کے دلوں میں چھنچھناتا تھا کہ انہیں مرہٹ سپاہی کا نام لے کر اپنے بچوں کو ڈراتی تھیں۔ اس دور کی مختلف زبانوں کی اور یوں میں بھی ڈرانے کے لیے مرہٹے کا ذکر ملتا ہے (۷)

اٹھارویں صدی میں، پہاڑیت کا گرواشر، انھوں میں مسلمانوں کے دل و دماغ پر چھایا ہوا تھا۔ حقیقت سے نظریں چاٹا، عظمت باطنی پر زور دیتا، کیرے کے پتھر بن کر کسی سے خیال کو قبول نہ کرنا ان کا طرز حیات تھا۔ اب روز بروز سب پر مکمل کیا تھا کہ اصل اقتدار "کبھی بہادر" کے پاس ہے لیکن دکھانے کے لیے نام کا بادشاہ اب بھی تختہ سلطنت پر براجمان ہے۔ انگریز حکمران خود بھی اس بات کو بادشاہ اور رعایا تک پہنچانے کے لیے کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے۔ کبیر شاہ ثانی نے جب خلع پوش شادی، یہ دکھانے کے لیے کہ انگریز حکومت اب بھی مغلیہ تخت کے ماتحت ہے، اپنی خاطر اپنی شان و شوکت کے ساتھ لاؤسنگو کیجی تو اس نے خلع پوش بادشاہ قبول نہیں کیا۔ لاؤسنگو کے زمانے میں جب گورنر جنرل کا بادشاہ سے ملاقات کا مسئلہ پیدا ہوا تو بادشاہ نے اصرار کیا کہ گورنر جنرل رعایا کے ایک فرد کی حیثیت سے دربار میں حاضر ہو اور غور و خوض کرے۔ لاؤسنگو اس پر راضی نہ ہوا اور ملاقات نہ ہو سکی۔ لاؤسنگو نے اس کا بدلہ یوں لیا کہ اسے ایک بار کو بادشاہ کا خطاب دے دیا اور ایک کروڑ کی رقم اس خطاب کی قیمت وصول کی۔ اب دیکھیے کہ چند سال کے بعد کبیر شاہ ثانی نے لاؤسنگو کو یہ رعایت دی کہ اسے غور سے مستغنی کر دیا اور دربار میں اسے کرسی بھی دی۔ بادشاہ دربار میں ذرا سی دیر ٹھہرے اور مزاج پر ہی کے بعد چلے گئے۔ ایک بار جب بادشاہ اکبر شاہ ثانی رہے پانچویں میں گورنر جنرل سے ملنے گئے تو ملاقات چند منٹ کے لیے ہوئی لیکن اس ملاقات کے لیے بھی تختہ شادی وہاں بھیجا گیا۔ (۸) اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کس طرح بے بصیرت ذہن زندگی کے مسائل سے گرد ہوا تھا۔ بادشاہ حقیقت سے آنکھیں چماتے، باطنی کی عظمتوں میں کم تھا اور اسے بدلے ہوئے مظہر کا ذرا بھی اندازہ نہیں

تھوڑے روز ہی بھی بھول چکا تھا کہ اس کے پرکھوں نے عظمت میں حاصل نہیں کی تھی۔

انگریزوں کی فتح و کامیابی کا اثر برصغیر کی دونوں بڑی قوموں پر مختلف ہوا۔ مسلمانوں کے نزدیک انگریز ان کا سب سے بڑا دشمن تھا جس نے مملکت اور اقتدار ان سے چھین لیا تھا۔ وہ اس کے بر فضل کو شک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس کے برخلاف ہندوؤں نے انگریز کی اقتدار کو اس لیے خوش آمدید کہا کہ مسلمانوں نے بھی اقتدار ان سے چھینا تھا اور اب وہ بھرتان پاتلی ویدیا اہمال اور ناکارہ ہو چکے تھے۔ انگریزوں کا نظام انھارویں صدی کے مسلم نظام سے بہتر تھا۔ ہندوؤں کے لیے اس وقت یہ صرف حکمرانوں کی تبدیلی تھی۔ مسلمانوں نے اسی لیے بڑے مغربی تصورات اور انگریز کی تعلیم کو مسترد کر دیا اور ہندوؤں نے اسے قبول کر لیا۔ جب مملکت کے عربی عنصر میں انگریز کی زبان کو لازمی مضمون کے طور پر شروع کرنے کا ارادہ کیا تو مسلمانوں نے شدت کے ساتھ اس کی مخالفت کی اور ۱۸۳۳ء کے کارزار کا آغاز ہو گیا لیکن اس کے برخلاف جب علوم قدیم کی تعلیم کے لیے مملکت میں سسکرت کا کالج قائم کیا گیا تو ہندوؤں نے اس کی شدید مخالفت کی اور مطالبہ کیا کہ اس کے لیے انگریز کی تعلیم کا انتظام کیا جائے۔ ۱۰ جنوری ۱۸۱۷ء کو مملکت میں ہندو کالج کا قیام اسی زور پے نظری تر چلائی کرتا ہے۔ اس سے انیسویں صدی میں دونوں قوموں کے انداز فکر کا فرق واضح ہوتا ہے۔

نئے حکمرانوں کے زیر اثر دونوں قوموں کے انداز فکر میں بھی جڑی سے تبدیلی آنے لگی۔ مسلمانوں میں "عقمت راج" کے شدید احساس نے اور ہندوؤں میں اپنی "اکثریت" کے احساس نے دونوں کے سوچنے کے ذراویں کو بدل دیا۔ تبدیلی کے اس عمل سے قائمہ افشارت ہوئے انگریز حکمرانوں نے یہاں سے رومن فلسفہ شعروانی بڑا دیا اور حکومت کردہ (Divide et Impera) کے اصول پر عمل کیا یعنی کے گورنر اور فلسطین نے ۱۸۵۹ء کو لکھا کہ "لڑا اور حکومت کردہ" قدیم رومن اصول حکومت ہے اور یہی اصول ہمارا ہونا چاہیے۔ ۱۹۱۱ء تک دونوں قوموں نے اپنے انداز فکر اور طریقہ فکر میں مصلحت اور ایک دوسرے سے قریب تر آنے کی خاطر بلیادی تبدیلیاں پیدا کی تھیں مثلاً "ہندوؤں نے اپنے مذہبی انداز فکر میں وسیع الشری لیکن اپنی سماجی اخلاقیات میں تعصب اور کڑی کوشاں کر دیا جب کہ مسلمانوں نے اسی قدر اپنے مذہبی اخلاقیات میں کڑی لیکن اپنے معاشرتی طریقہ عمل میں وسیع الشری کو داخل کر دیا۔" ۱۰ اس سبب پر وہ ایک دوسرے سے قریب آئے تھے اور مسلمانوں کا دور حکومت انھیں مسلسل قریب لایا تھا۔ راجا رام موہن رائے نے کنگ کونسل کے سامنے جو بیان دیا اس میں کہا تھا کہ عاںہاء اسابق مسلمان حکمرانوں کے دور میں اس ملک کے پانچھوے مسلمانوں کے ساتھ ساتھ یکساں حقوق کے مالک تھے اور وہ اپنی تربیت منصوبوں کے ہمہ وجہ اہل تھے جن میں افواج کی سپہ سالاری اور صوبوں کے حاکم کا منصب بھی شامل ہے۔ ان کا مذہب اور جائے پیدائش ہر گز رکاوٹ نہیں بناتا تھا۔ [۱۱]

جیسے جیسے انیسویں صدی نے آگے کی طرف سفر کیا، انگریز کی اقتدار کے زیر اثر تبدیلی کے اثرات واضح ہونے لگے۔ نظام تعلیم اور تعلیمی ادارے بدلتے گئے۔ عدالتی نظام اور قوانین بدلتے گئے۔ سہ سیاسی، سماجی، مذہبی، معاشرتی تصورات ابھرنے لگے اور معلوم ہونے لگا کہ اب نیا نظام پرانے نظام کی جگہ لے رہا ہے۔ یورپ میں صنعت و آزادی، اخلاقی اور مساوات کے تصورات انھارویں صدی کی دین تھے۔ یہ اثرات فرنگی حکمرانوں کے ساتھ یہاں بھی پہنچے لیکن حکمرانوں کے استعماری مزاج نے ان تصورات کو یہاں اس طرح جھٹلے پھولے انھیں دیا جس طرح وہ

یورپ میں پھیل چلا رہا ہے۔ نئے تحریکوں کے زیر اثر تہذیبی کا یہ عمل اس طرح شروع ہوا جس طرح مسلمان فاتحین کے آنے کے بعد برصغیر میں شروع ہوا تھا اور ان اثرات نے یہاں سیاسی، سماجی، تعلیمی، مذہبی اور تہذیبی فکری نظام کو تبدیل کر کے اسے ایک نئی صورت دی تھی۔ پہلے یہ واسطہ ہندو معاشرے کو مسلمانوں کے تصورات سے پڑا تھا، اب یہ واسطہ ہندو اور مسلمان دونوں کو انگریزی تصورات سے پڑا۔ سماجی و تہذیبی سطح پر جب وہ تصورات آئے سائے آئے جس کو عمل و رد عمل سے نئے تصورات ابھرتے ہیں جن میں وقت کے تقاضوں کی قوت شامل ہوتی ہے اور وہی صورت مطلوب ہوتی ہے جو ان تقاضوں کے "احراج" سے وجود میں آتی ہے۔ اسی کا نام پاشور ہے۔ یہی صورت انیسویں صدی میں یہاں بھی پیش آئی۔

سیاسی و معاشرتی فکری و سماجی تہذیبی کا سب سے بڑا ذریعہ "تعلیم" ہے۔ یہاں کے معاشرے میں یہی تہذیبی انگریزی تعلیم سے آئی۔ انگریزی اقتدار اس تعلیم کے پیچھے تھا اور سمجھتا تھا کہ ہندوستان کے لوگوں کو اپنے دھرم پر لانے کے لیے یہی سب سے سہوار ذریعہ ہے۔ ہمارے پرانے نظام تعلیم میں حسب ضرورت اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تہذیبی کرنے کے بجائے نئے تحریکوں نے اسے مسخر کر دیا اور اپنے تصورات کے ساتھ ایک بالکل نیا نظام تعلیم جاری کیا۔ سب سے پہلے عیسائی مبلغوں نے یہاں اپنی درس گاہیں کھولیں۔ ہندوستانوں اور عیسائی مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کے مقاصد جدا جدا تھے۔ مبلغوں کے نزدیک اس تعلیم کا مقصد یہ تھا کہ طالب علم اس طرح یسوع مسیح کی تعلیمات سے واقف ہو سکے گا۔ ہندوستانوں کے لیے یہ تعلیم ملازمت حاصل کر کے نئی انتظام میں حصہ لینے کا ذریعہ تھی۔ لارڈ ریلکے نے اپنے والد کو ایک خط میں لکھا کہ "مجھے دائمی یقین ہے کہ اگر تعلیم کے سارے منصوبے قبول کر لیے گئے تو تیس سال کے اندر بالکل کے معزز طبقوں میں سے ایک بھی بت پرست باقی نہیں رہے گا اور یہ کام صرف علم اور غور و فکر کے فطری عمل سے کسی جلیقی کاوش اور مذہبی آزادی میں ذرا سی مداخلت کے بغیر ہی ممکن ہو جائے گا۔" (۱۲) انگریزی تعلیم کے ساتھ ہی طلبہ و البیروں، لاک، بنگلہ، بیوم، مینڈیم، اسمتھ و البیروں کے خیالات پر بحثیں ہونے لگیں۔ اس زمانے میں پربنسٹن تدریس کے تبلیغی تصور مسیحیت (Evangelical) اور افادیت پابندی (Utilitarianism) کی تحریکیں انگلستان میں زور وں پر تھیں۔ ان تحریکوں کے زیر اثر افادیت پابندی تعلیم کے لیے کمپنی نے ایک لاکھ روپے کی رقم مختص کر دی۔ کچھ عرصے تک فساد خلق کے دور سے اس پر عمل نہیں کیا گیا لیکن ۱۸۶۰ء میں ۱۸۴۳ء کے "ڈیکٹا" میں کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز نے واضح طور پر دہرائی تعلیم سے اعتبار بخاری کرتے ہوئے لکھا کہ "اس رقم کو مفید تعلیم پر خرچ کرنا چاہیے تاکہ ہندو بومالای بے محنت و بے مقصد کہانوں و انصاف قرائتی پر۔۔۔" (۱۳) انگریزی زبان کو اردو تعلیم بنانے کا عمل بھی تبلیغی تصور مسیحیت اور تصور افادیت کا حصہ تھا۔ لارڈ پارڈنگ کے زمانے میں (۱۸۴۳ء) انگریزی زبان و تعلیم ملازمت کے لیے ضروری شرط قرار دے دی گئی۔ ولیم جیک بھی افادیت پابندی تصور تعلیم کا حامی تھا۔ میکالے انگریزی تعلیم کے ذریعے "ایک ایسا طبقہ پیدا کرنا چاہتا تھا جو ملک دشمنی کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہو لیکن ذاتی بردارے و اخلاق اور ذہن کے اعتبار سے انگریز ہو۔" (۱۴) میکالے کے نزدیک وہی زبانوں کی کوئی قدر و قیمت نہیں تھی۔ ولیم جیک نے ۱۸۴۵ء کو میکالے کی رپورٹ پر دھتکار کر کے صرف تین جیت کر دی۔ نیپولطان کی شکست و شہادت (۱۸۰۹ء) کے بعد یہ دوسرا اہم ترین واقعہ تھا جس نے وہی نظام تعلیم کا کم و بیش خاتمہ کر دیا۔ کمپنی بہادر کے ۱۸۵۲ء کے "ڈیکٹا" کے ذریعے جو انگریزی تعلیم کا نظام اور احاطہ اختیار کیا گیا تھا وہ

فیش آج تک ہماری دوسری ہے۔ اس کے بعد "انٹرنیشن" نے ۱۸۸۲ء میں اس پر مزید اضافہ کر کے اس کی شکل و صورت صحیح کر دی۔ ہندو اور مسلمان سب اسی تعلیم پر لگ گئے۔ سر سید احمد خاں کی "علی گڑھ تحریک" اسی طرح تعلیم کی طبعی راہ تھی۔ مسلمانوں نے اپنے الگ تعلیم کو محفوظ کرنے کے لیے اپنے مدارس قائم کیے اور اسے ایک تحریک کی صورت دے کر سارے برصغیر میں پھیلایا دیا۔ اسی طرح اب دین اور دنیا الگ الگ ہو گئے۔ یہ صورت اسی طرح آج تک برقرار ہے۔

یہ وہ زمانہ ہے جب عقلیت، افادیت اور فردیت کے تصورات سارے یورپ کے ذہن پر چھائے ہوئے تھے۔ یہ تصورات عقیدے پر دلیل کو ترجیح دیتے تھے اور انسانی ضمیر و ملی انصاف اور سیاسی حقوق کو اہمیت دیتے تھے۔ ان تصورات نے ہندوستان کے نئے ذہن کو بھی متاثر کیا۔ انگریزی اقتدار اور برقی تعلیم کے ساتھ لوگوں کا سائنسی اور مذہبی اندازِ فکر بدلنے لگا۔ مسلمانوں نے خود کو چونک اس حکام سے الگ کر لیا تھا اس لیے ہندوؤں کے ہاں یہ اثرات زیادہ اور پہلے نمایاں ہوئے۔ ہندوؤں کے لیے انگریز کی تعلیم حاصل کرنا اس لیے بھی اہل تھا کہ مسلمان حکمرانوں کے دور حکومت میں وہ قاری تعلیم حاصل کرتے رہے تھے۔ اب بدلے ہوئے حکمرانوں و قاری کے بھائے انگریز کی زبان و تعلیم حاصل کرنے لگے۔ غالب نے اپنے ایک خط (۱۸۵۶ء) بنام یوسف علی خاں عزیز میں لکھا ہے کہ "انگریز کی زبان نے ہنگامے میں سو برس اور دلی اکبر آباد میں ساٹھ برس سے رواج پایا ہے۔ (۱۵)

ان نئے تصورات کے ذریعہ برقی نسل کا وہن بھی بدلنے لگا اور اپنی تہذیب اور اپنے مذہب کے بارے میں بھی نئے نئے سوال اٹھنے لگے۔ راجا رام موہن رائے وچٹاؤں کی کثرت کے بھائے توحید کے قائل تھے۔ انھوں نے پتہ اٹھایا کہ دوسری شادی پر مذہب کیا پابندی دیتی کی رسم اور ذات پات کے حکام کو بھی رد کیا۔ توحید کے مسئلہ پر ان کی قاری تصنیف "تقدیر المومنین" اسی نقطہ نظر کو پیش کرتی ہے۔ راجا رام موہن رائے کا "مرتبہ اصلاح" (۱۸۳۸ء) ہندو مذہب کی اصلاح کی تحریک ہے۔ مسلمانوں میں ناوابلی تحریک کو سر سید احمد خاں نے یہی تحریک بھی اسی صدی میں چرچا میں لایا۔

انیسویں صدی میں چاروں طرف حرکت اور تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ہر طرف نئے خیالات سراخا رہے ہیں اور ہمارا ادبی معاشرہ نوٹ کرغنی صورتوں کا طرکہ ہو رہا ہے۔ ایک طرف مذہبی تحریکیں سراخا رہی ہیں اور اسی کے ساتھ اصلاح احوال اور اصلاح رسوم کی تحریکیں بھی تیزی سے متحول ہو رہی ہیں۔ ہندو اور مسلمان دونوں کے ہاں سماجی اصلاح کا اہل مذہبی تحریک کا بنیادی جز تھا۔ ہندوؤں میں عورت کا سماجی مرتبہ و تاپل بچوں کی شادی، پتہ اٹھانے کی دوسری شادی پر سماجی پابندی و ذات پات کے محدود دائرے میں شادیوں کا دستور وچ و بیک کا سفر ذات پات کا رواج و اصلاح طلب پہلو تھے جن کی طرف مصلحتوں کی نظر میں مٹھ رہی تھیں۔ ہندوؤں میں لڑکیوں کی پیدائش بد شگونی سمجھی جاتی تھی اور اکثر قاتل میں انھیں پیدائش کے وقت ہی ٹھکانے لگا دیا جاتا تھا۔ عورتیں لڑکیوں کو وہ دھنیں چااتی تھیں یا سر پہنتان الیم کا لپ کر لیتی تھیں تاکہ بچی نہ بر غوری سے مر جائے۔ مہاراجا رنجیت سنگھ کے بیٹے مہاراجا دارپ سنگھ نے تاپا کو انھوں نے خواہی اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے کہ اس کی بیٹیوں کو ایک ہوسے میں بند کر کے دہرائندو کر دیا گیا ۱۶ عورت شوہر کے مرنے کے بعد شادی نہیں کر سکتی تھی لیکن مرد زندگی میں جتنی چاہے شادی کر سکتا تھا۔ یہ عام خیال تھا کہ تعلیم یافتہ عورت کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ بیوہ ہو جاتی ہے۔ یہ دستور بھی عام تھا کہ بیوہ کو مرنے کے لیے دیائے گنگا لے جاتے تھے اور لچلہ دھڑنگ اسے پانی میں گھڑا کر دیتے تھے۔ بالا پار کے گاؤں میں ایک عورت

سنی جاتی تھیں اور مبارک دی جاتی تھی۔ بہت متایا جاتا تھا جس میں پھولوں کا گڑا دیا کر سر پر رکھ کر لایا جاتا تھا۔ پھولوں سے نکھایا جاتا تھا۔ سنگھار کر کے پہلے کپڑے پہنے جاتے تھے۔ گانے بجاتے اور مبارک دی جاتی تھی۔ بولی، دیوانی، سرت، دنگا، سا جتن، سرشتی کا پرچہ، مہندی، غوث، اکظم، نوروز کا جشن متایا جاتا تھا۔ شاہ عالم ثانی آفتاب کی تعریف ”نور اہ شام“ میں ان کا ذکر آیا ہے۔ [۲۰]

انیسویں صدی میں چھاپے خانے کے عام رواج نے طباعت کی ایسی سہولتیں پیدا کر دیں جن کا اس سے پہلے تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ پہلے کتابیں ہاتھ سے لکھی جاتی تھیں اور صرف ایک محدود جتن تک پہنچ سکتی تھیں۔ عیسائی مبلغین نے گیارہواں بارہویں صدی میں چھاپے خانے لگائے تھے لیکن بنگال میں مراٹھوں کے تمام پر ۱۸۰۰ء میں پہلا چھاپہ خانہ لگا۔ چھاپے خانے کے رواج سے تعریف و تالیف کے کام ہی میں نہیں بلکہ اخبار رسالوں و جرائد اور کتب کی اشاعت کی رفتار بھی تیز ہو گئی۔ انیسویں صدی میں پہلی مرتبہ پریس کے قوانین وضع ہوئے۔ برطانیہ کے اخباروں کے برخلاف برصغیر میں آزادی نہایت محدود تھی اور اس کی وجہ یہ تھی جاتی تھی کہ ہندوستان میں چونکہ ایسی نام نہاد حکومت قائم نہیں ہے جو عوام کی توجہ دانی و نماندگی کرتی ہو اس لیے وہ حکومت پر کسی قسم کا کنٹرول نہیں رکھتے۔ حکومت ہند کے پاس ”منعہ دار اختیار“ ہے جو اسے کورٹ آف ڈائریکٹر اور بورڈ آف کنٹرول سے دی ہے۔ اس لیے یہاں پریس کو وہ آزادی نہیں دی جاسکتی جوا انکشتان میں پریس کو حاصل ہے۔ اس ”بیمار ہمسایہ“ کی وجہ سے ہمارے برطانوی دور میں یہاں کا پریس سخت قوانین کا فکا رہا۔ ہندوستان میں اخبار رسالوں کی حالت روز بروز مایوسانہ و فحشہ تصورات بھی اس صدی میں پیدا ہوئے جوا عہد خیال کا سٹورڈ ریجین بن گئے۔ جب اس دور کا نو جوان انگریزی تعلیم یافتہ طبقہ پریس میں آیا تو حریت و آزادی کے ان تصورات کے ساتھ آجائیں کی تعلیم اس نے اسکول، کالج میں پائی تھی۔ اس کی وجہ سے حکومت اور پریس ہمیشہ ایک دوسرے سے متصادم رہے۔ لارڈ آفرن اس آزادی سے استعجاب کرتا تھا کہ اس نے لارڈ کران کے نام اپنے خط مورخہ ۲۳ نومبر ۱۸۸۶ء میں دار الحکومت کولکٹہ سے منسلک کرنے کی توجہ پیش کرتے ہوئے لکھا ”معلوم ہوتا ہے کہ بنگالی پریس پر ایسے بزدل، بغیث و دہا بن لوگ حاوی ہیں جنہیں یہ بھی پتا نہیں ہے کہ حقیقت کیا ہے۔ مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ہم جس قدر جلد دار الحکومت کو یہاں سے منتقل کر دیں، اتنا ہی بھڑ

ہے۔ [۲۱]

انیسویں صدی میں تبدیلی کے اس عمل میں نئی ایجادات نے بھی معاشرے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ چھاپے خانوں نے کتابوں، اخبارات و رسالوں کی صورت میں فکر و کلام کو بڑے کدے عام کی تشکیل میں مدد دی۔ ریل گاڑی نے رفتار کو تیز کر کے فاصلوں کو کم کر دیا۔ اسی کے ساتھ سڑک گانے بجاتے گیارہویں صدی میں تیز ہوا۔ ڈاک کا پہلے سے بھتر نظام وجود میں آیا۔ انگریزی لکچر کے اثرات غنی فقیر پر بھی پڑنے لگے اور مکانوں کے طبقے بدلنے لگے۔ وزیر المارک لوہ سعادۂ علی خاں نے کھنڈ میں انگریزی وضع کی کوٹھیاں فقیر کروائیں۔ انگریزی لباس مقبول ہونے لگا۔ اعلیٰ طبقے میں دسترخوان کے ساتھ میز کری کا استعمال بھی پڑھنے لگا۔ دیوان خانے سے اعلیٰ سے جتنے لگے۔ تانے پٹنے کے برتنوں کے ساتھ چینی کے برتنوں کا رواج و استعمال بھی عام ہو گیا۔ اعلیٰ طبقہ خود کو انگریز سمجھانے کی کوشش میں ان کے طور اطوار اختیار کرنے لگا۔ مغلوں نے جو نظام یہاں رائج کیا تھا اس سے یک جہتی پیدا ہوئی تھی اور دیکھنے والوں کی نظر میں یہاں کے باشندوں کے طرز عمل میں یکسانیت اور

طرز فکر میں مماثلت پیدا ہو کر ایک "متحدہ ہندوستانی قومیت" کا تصور ابھرا تھا۔ مغلوں نے ہر اسے نظام کوئی زندگی دے کر اسے موثر بنایا تھا۔ مغل بادشاہ اب باہر کے بادشاہ نہیں تھے۔ وہ پوری طرح انہیں کے باشندے ہو چکے تھے۔ ان کا گھبراہٹ ایران تو ان "دشمنی انڈیا اور عربوں کے گھر سے مختلف تھا۔ ہندو عورتوں سے شادیوں نے انہیں بدل کر انہیں کا بنادیا تھا۔ اس سارے دور میں ہندوستان کی ساری دولت انہیں رہی، انہیں خرچ ہوئی اور انہیں لگی۔ انگریزوں نے اس کے برعکس عمل کیا۔ وہ یہاں کی دولت سمیت کرا لیا۔ ان کے ہاتھ رہے اور ہندوستان کی قیمت پر برطانیہ عظمیٰ کی تعمیر ہوئی رہی۔ گھری سب پر بھی ہندو اور مسلمان دونوں میں یہ اتحاد نظر مشترک تھا کہ انسان کو پناہ ہے کہ وہ خدا اور اس کے بندوں سے محبت کرے، چنگ، سادہ زندگی بسر کرے۔ ان دونوں کے اتحاد نظر میں یہ بات مشترک تھی کہ دنیا رنج و گھم کی جگہ ہے۔ خدا یا بزرگ دین ہے اور وہ جو چاہتا ہے وہی ہوتا ہے۔ تقدیر کو کھانا مل ہے۔ وہ بیٹھ پورا ہوگا۔ دونوں ہی دوسرے کا گرو سے رشود چاہتے تھے کہ زندگی بسر کرتے تھے۔ ہندوؤں میں کبیر، نانک، ویدھی، گیان دیو کے سلسلے قائم تھے۔ مسلمانوں میں چشتیہ، نقشبندیہ، قادریہ، سہروردیہ، شطاریہ وغیرہ سلسلے قائم تھے۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ ہندو مسلمان دونوں مصروفیت نفس حاصل کرنے کے لیے طریقت کے پیروکار تھے۔ ظاہر ہے حقیقی ماسلمانوں کے درمیان امتیاز و تفریق کو دونوں نے اٹھاتے تھے (۲۲)۔ ہندو اور مسلمان دونوں میں بہت سی مشترک باتیں پیدا ہوئی تھیں۔ جیسے شادی بیاہ کی بہت سی باتیں مشترک تھیں۔ بچہ کی پیدائش اور کتب کی باتیں بھی مشترک تھیں۔ دونوں کے متحدہ مشترک میلے اور تہوار تھے۔ ان کے تو ہاتھ، دوزخیں، کھیل کود، آگ سے قرب، درکن کن کے رنگ، فحش ملتے جلتے تھے۔ سب بڑوں کی عزت اور چھوٹوں کا لحاظ کرتے تھے۔ مغلوں کے دور میں سختی کی متحدہ کتابیں فارسی میں تھیں جو کہیں جن میں دیہ، آغندہ، جنگوت لکھا تھا اور یہاں وغیرہ شامل ہیں۔ مسلمانوں نے اپنی مادری زبان میں ترک کردی تھیں اور انہیں کی زبانیں اختیار کر لی تھیں۔ خانگی زندگی، گھر گھر کی لباس، بڑ بڑا رہتے، اسلحہ وغیرہ میں ہندو مسلمانوں میں فرق کرنا مشکل تھا۔ انگریزوں کے اقتدار تک فارسی و فوجی زبان تھی جسے ہندو مسلمان دونوں جانتے اور استعمال کرتے تھے۔ اسی کے ساتھ ہندوی یا ہندی، بھاردوا کا اصل نام ہے، عام و مشترک زبان کے طور پر بولی اور لکھی جاتی تھی۔ اگر انگریز درمیان میں نہ آتا اور "لاؤ اور حکومت کرو" پر عمل پیرا نہ ہوتا تو یہ مشترک درو اداری کے ساتھ باقی رہتا اور بڑا اور برصغیر کا بہت بڑا ہوتا۔

اردو زبان کی ما قاعدہ "اولی تاریخ" میں تو چند سو میں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے اور اس کے سرے اس سے پہلے کی صدیوں سے بھی جا ملتے ہیں لیکن اتحاد میں صدی تک اردو ممتاز اولی زبان کے طور پر سارے ہندوستان میں پھیلی ہوئی تھی۔ پھر سوسا، خوار، دود وغیرہ اسی زبان کے شاعر ہیں۔ انیسویں صدی میں اس زبان نے غیر معمولی ترقی کی اور یہ ایک خوبصورت، شائستہ، معیاری اور پراثر اولی زبان کے طور پر برصغیر کی ساری دوسری زبانوں سے ممتاز اور زیادہ ترقی یافتہ ہو گئی اور کلکتہ کے ساتھ لکھی، تاریخی، تعلیمیات اور سائنسی علوم کا ذریعہ اختیار ہو گئی۔ اردو زبان کے اولی و علمی کارناموں اور نظم و نثر کی تخلیق کے اعتبار سے انیسویں صدی ایک عظیم صدی ہے۔ سب سے سارے برصغیر کی عام زبان بن گئی تھی جسے ہندو شاہ دوز سے لے کر حقیر فقیر تک بولتے اور برتتے تھے۔ بدلے ہوئے سیاسی منظر میں اب اردو نے فارسی کی جگہ لے لی تھی۔ مسکنی نے لکھا ہے کہ "رواج شعر فارسی اور ہندوستان بہ نسبت ریاست کم است و ریختہ نظم فی زمانہ ناپا ہے" (۲۳)۔ اس صدی میں اتحاد ادب تخلیق ہوا کہ کسی دوسری صدی میں

نہیں ہوا تھا۔ لغات اور اردو قواعد و سائنسوں کی ضرورت تھی اور انہوں نے اس سلسلے میں نمایاں خدمات انجام دیں۔
 دسب فورٹ ولیم کالج میں کتابوں کی تصنیف و تالیف کا کام شروع ہوا تو اس سے پہلے اردو زبان میں شری تصانیف
 مخطوطوں کی صورت میں موجود تھیں۔ تاہم ”ہندی“ یا قصیدہ اولی زبان کی حیثیت سے ابھی وجود میں نہیں آئی تھی۔
 خود رنگائی زبان میں ابھی تک شری روایت کا آثار نہیں ہوا تھا۔ یہی مجدد ار نے لکھا ہے کہ ”انیسویں صدی سے پہلے
 رنگائی زبان میں شری ادب کا وجود نہیں تھا۔۔۔ رنگائی زبان کا شری ادب اور حقیقت ٹکٹ میں فورٹ ولیم کالج کے قیام
 سے ۱۸۰۰ء میں شروع ہوتا ہے۔ (۲۴) اس کے برخلاف اردو میں قاضی ذکر متحدہ کتب خانہ میں موجود تھیں جن میں شاہ
 عالم دانی کی ”غائب الغصص“ کے علاوہ بتقدیری شری میں سے مہاراجہ علی مرزا ہاشم اور مہاراجہ آقا داد پوری کی
 تحریریں۔ تاہم تصانیف میں شاہ عبدالغفور کا ”موسم الغرائف“ اور مراد سہیل کی ”تفسیر مراد“ یہ کچھ فضلی کی کرل لکھا
 ”مورثہ دینی تصانیف میں رحم علی کی ”قصیدہ احوال دومیلہ“ کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔

انیسویں صدی میں اردو زبان میں لکھنے والے سارے برصغیر کے طولی و عرض میں پہلے ہوئے تھے اگر
 تاریخ کو قصص کی عینک سے نہ دیکھا جائے تو یہ بات واضح طور سے سامنے آتی ہے کہ کٹری بولی کا جو کچھ اردو نے
 وضع کیا تھا اور جس تخلیقی قوت نے اسے مختلف زبانوں کے اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر کے ایک شناخت روپ دیا تھا وہ
 اردو اور صرف اردو کا روپ تھا جسے انیسویں صدی تک لفظ ”ہندی“ سے موسوم کیا جاتا تھا۔ اس روپ میں کٹری بولی
 کے علاوہ پنجابی، ہریانوی، داوگری، بھوج پوری، گڈگری، بندیلی، مغاری، عربی، ترکی، مراٹھی وغیرہ کے اثرات اور کچھ ایسے
 جذب ہو گئے تھے کہ ایک خوبصورت لہجہ و شناخت روپ اور قوت اظہار پیدا ہو گئے تھے۔ انیسویں صدی میں ”انگری
 ہندی“ نے اردو کے عذاب تک خود ”ہندی“ کے نام سے موسوم کی پہلی تھی۔ اسی روپ اور کٹری بولی کو اختیار کر کے اس
 میں سنسکرت کے الفاظ شامل کر دیے گئے اور اسے داوگری رسم الخط میں لکھ کر ”ہندی“ کا نام دے دیا۔ انیسویں صدی میں
 ”ہندی“ کو ”دہلیتہ“ کے ساتھ اردو کا لفظ بھی عام ہونے لگا تھا۔ اردو زبان کے لیے ”ہندی“ کا لفظ صدیوں سے مسلسل
 استعمال ہوتا رہا ہے۔ ۱۸۵۳ء سے پہلے دسب لکھی ”ہندی“ کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال ہوا ہے اس سے ہمیشہ مراد
 بھین اردو زبان کی جاتی رہی ہے جس میں دسب یہ طور نگہ راجوں اور حجاز عرف عام میں ”اردو“ کے نام سے موسوم
 ہے۔ محمد عرفی نے ”باب الاصاب“ میں لکھا ہے کہ ”اور اسد یوں سے کچھ بتاری و کچھ جاری و کچھ بدوئی“ (۲۵)
 امیر خسرو (۱۳۵۳ء۔ ۱۳۲۵ء) نے ”غزۃ الکمال“ کے دیباچے میں مسعود سعد سلمان (۱۰۳۶ء۔ ۱۱۳۱ء) کے بارے
 میں لکھا ہے:

”کتا آں سد یوں اور عبارت عربی و فارسی و ہندی است“ (۲۶)

غزۃ الکمال کے اس دیباچے میں امیر خسرو نے ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

”جز سے چند نظم ہندی نذر دستاں کردہ شد است“ (۲۷)

میراں نی شمس العشاق (م ۹۸۱ھ) (۲۸) کے ہاں ”شہادت التحقیق“ میں یہ شعر ملتا ہے

یہ ہندی بولوں سب + اس باتوں کے سبب

شاہ بہان الدین جالندھری نے زبان اردو کو ”ہندی“ کہتے ہیں جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے۔

سب خبر انھیں ہندی بولی + مقلی تو چک و کچھ مقلد (۲۹)

الواقع اردو ہندی تاجرز کا دھندہ بھریں مل تھا۔ یہ آج بھی ممکن ہے، واضح رہے کہ اردو زبان کے لیے ”ہندوستانی“ کا لفظ استعمال کے اعتبار سے لفظ ”ہندی“ سے بھی قدیم تر ہے۔ ”تاریخ فرشتہ“ میں عادل شاہ دہلوی دہلی کا چاہر کے حلقے لکھا ہے کہ ”۳۲ ہندوستانی عظیم فی شہ“۔ شاہجہاں کی تاریخ ”بادشاہ نامہ“ میں ہے: ”نور مرزاں ہندوستانی زبان“۔ (۳۵)

اس کے جزئی نے لکھا ہے کہ ”تقریباً ۱۸۵۰ء سے وہ مغربی اسلوب جس کا لٹرو لال بی (۱۷۶۳ء۔ ۱۸۳۵ء) سادہ محرابہ و دھروں نے آغاز کیا تھا رفتہ رفتہ صحیح ہو گیا۔ اس (اسلوب) پر اردو کے سادہ و پرکار مغربی اسلوب کا یہ حد کمر اڑا تھا۔۔۔۔۔ ۱۸۵۰ء سے ۱۸۷۰ء تک خود ہندی والے پس و پیش میں جھکا تھے اور ہندی (زبان) کے بارے میں یقین نہیں تھے“ (۳۶) اس کے بعد بھاس کے پرنس چند نے (۱۸۳۶ء۔ ۱۸۸۳ء) جو عرف عام میں ”بھارت ایجنڈا“ نام پھر لکھاتے تھے، وہ یہ گری ہندی کو آ کے بڑھانے کی تحریک میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ۱۸۷۵ء میں جب ”آریا سماج“ وجود میں آیا تو یہ چار کے لیے اس کے بانی دیا چند سوسنی نے ہندی کے اسی روپ کو سارے ملک میں استعمال کیا۔ اردو کے عظیم افسانہ نگار مشتعلیم چند (۱۸۸۰ء۔ ۱۹۳۶ء) نے اردو اور ہندی دونوں رسم الخط میں لکھا اور دونوں زبانوں میں ان کی حیثیت آج بھی مسلم ہے۔



یورپ میں انیسویں صدی ”انتخاب فرانس“ کے بنیادی تصورات سے روشنی تھی۔ جیسے جیسے یورپی اقوام دوسرے ممالک پر قبضہ کرتی گئیں یہ تصورات بھی نئی تعلیم اور اشاعت کی سہولتوں کے ساتھ ان مقبوضہ ممالک میں بھی سامنے آتے گئے۔ اس وقت عقلیت، الحکام، افادیت، لادیت کے تصورات اہل انگلستان کے ذہنوں پر چھانے ہوئے تھے۔ ہندوستان میں بھی ان کی کوئی جگہ بنی ہوئی نہ تھی۔ یہاں بھی انگریزی اور اہل ہند عقیدے پر ”عقل“ کی برتری کا یہ چار کرنے لگا اور یہاں بھی فرو کے ضمیر کا مستند اہمیت اختیار کرنے لگا۔ مذہبی انصاف، سیاسی حقوق اور تعلیم نسواں کے تصورات بھی تعلیم یافتہ طبقے میں پھیلنے لگے لیکن جیسے آزادی اختیار کے معنی انگلستان میں اور تھے اور ہندوستان والوں کے لیے اور تھے، اسی طرح یہ تصورات بھی جگہ جگہ صورت میں ہی سامنے آئے۔ اس صدی میں افادیت، عقلیت، انجیلازم و سب کی نئی تاویل کے تصورات بھی یہاں مقبول ہوئے۔ لگے۔ سر سید احمد خان نے جو کچھ لکھا وہ ان ہی تصورات کا اثر تھا۔ ان اثرات سے سر سید احمد خان نے ۱۸۵۷ء کے بعد کی صورت حال کا مقابلہ کیا اور مسلمانوں کو قدیم مجدد تصورات کی دلدل سے نکال کر جدید دور میں لاکھڑا کیا۔

انیسویں صدی میں یہ جدیلیاں ایک طبقے میں تو ضرور پیدا ہو گئیں لیکن تعلیم عام نہ ہونے کی وجہ سے یہ عوام تک نہ پہنچ سکیں۔ ذہنی نظام میں بداعت اور تبدیلی کی وجہ سے عوام کی سماجی حالات حدود و خراب ہو گئی۔ وہ خوش حالی، جو سارے اشتکار کے باوجود مغلیہ دور میں تھی اب تیزی سے مفقود ہوتی جا رہی تھی۔ گاؤں کا نظام بھی، انگریزوں کی استعمار پسندانہ حکمت عملی کی وجہ سے ذریعہ طرح ہوا تھا۔ ہندوستان بنیادی طور پر ایک ذہنی ملک تھا اور یہاں کا ذہنی نظام صدیوں سے کامیابی کے ساتھ چل رہا تھا۔ پہلے حکمران کی تبدیلی سے شاہی خاندانوں بدل جاتا تھا لیکن سماجی نظام بنیاداً بدیاداری نظام بدین سے رشتہ و قانونی تعلق اس حد متاثر نہیں ہوتے تھے، برطانوی اقتدار نے اس رشتوں کو توڑ کر رکھ دیا۔ دارن و سنگھ نے اس طریقہ سے اپنی حکمت عملی وضع کی کہ ساری زمین فرماں رواں کی ملکیت سے ہوتی ہے

اور پچ کے لوگ محلِ دلکشت اور بے دار ہوتے ہیں۔ جو کسان سے مال گزاری آگاہی پر کسین کے حق دار ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ موجودہ زمین دار کو صرف اس صورت میں برقرار رکھا جاسکتا تھا اگر وہ ضرورہ رقم ادا کرے۔ جو کسان کی استطاعت سے بیخبر یا بھرپور تھی۔ اس حکمتِ عملی کے ساتھ بحال میں بیختر پرانے زمین دار سے وطن کو ملے اور حکومتِ وقت اور کسان کے درمیان پرانا تعلق ختم ہو گیا۔ یہ ہندوستان کے زری اور کبھی الحکام میں کبھی غلامی اور بڑی وراثت تھی۔ جب ”بندہ بستہ استمراری“ کا نفاذ ہوا تو زمین دار کو زمین کا مالک تسلیم کر لیا گیا۔ اب اسے یہ اختیار بھی مل گیا کہ حکومت کو مال گزاری ادا کرنے کے بعد باقی ساری رقم اس کی ہوگی۔ حکومت نے مال گزاری کی شرح مقرر کر دی۔ اس سے خود کسان کا رشتہ زمین سے کٹ گیا۔ وہ محل ایک مزدور بن کر رہ گیا۔ کسان کی حالت اتنی خراب ہو گئی کہ وہ زمین دار کے رحم و کرم پر رہ گیا۔ اب زمیندار ہر طرح زمین کا مالک تھا۔ وہ چاہے تو اسے فروخت کر سکتا تھا، اگر وہی رکھ سکتا تھا یا تحفے میں دے سکتا تھا، مظلوم کے دور میں ایسے انھیں تھا۔ مظلوم کے زمانے میں زمیندار کا چکر دار کا اختیار محدود تھا۔ وہ زمین کا مالک نہیں تھا۔ اس بات میں کوئی فرق نہیں تھا کہ کسان مال گزاری زمیندار کو دے یا حکومت، وقت کو ادا کرے۔ ”بندہ بستہ استمراری“ نے اس حکام کو ختم کر دیا۔ اب یہاں کے زمین دار کی وہی مشیت ہو گئی جو برطانیہ میں زمیندار کی تھی۔

اب تک برصغیر کے گاؤں دیہات پوری طرح خود کفیل تھے۔ بڑے سے بڑے اشرافان آجائین ان خود کفیل دیہاتوں کی اکائی ثابت و سالم رہتی۔ نئے برطانوی الحکام کی مدد سے جب زمینوں کی خرید و فروخت کا سلسلہ شروع ہوا تو زمین ان جاگیر پریشا کوگوں نے خریدی شروع کر دی جن کے پاس فاضل سرمایہ تھا۔ اب زمین، گاؤں کی خود کفیل اکائی سے الگ ہو کر ملزادہ سے زیادہ منافع کمانے کا ذریعہ بن گئی۔ ایسے لوگ بھی درمیان میں آ گئے۔ جن کے پاس زمینیں تھیں پر نہیں۔ ”بندہ بستہ استمراری“ کے دورِ محضوں کے اندر ماحول بحال کی آواز سے زیادہ زمیندار و فروخت ہوئیں اور یہ زمینیں ایسے تاجروں اور سرمایہ کاروں کے ہاتھ آ گئیں جن کا ذرا محنت سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ۱۹۳۷ء میں کھیتی بہار زمین کے کھانے سے ۱۸۹ فی صد وصول کرنے لگی تھی جب کہ انگلستان میں یہ شرح پانچویں فی صد تھی۔ وصول کرنے کے قاعدے بھی اسے چاروں حصے کے اگر مقررہ تاریخ پر فروپ آفتاب تک رقم ادا نہ کی جاتی تو زمین دار سے بدل کر دیا جاتا۔ مظلوم کے زمانے میں خاندان کا سربراہ ”زمین دار“ تسلیم کیا جاتا تھا۔ اب ان زمینوں پر وارثت کا قانون لاگو ہو گیا اور دیکھتے دیکھتے ہی دیکھتے زمینیں چوہے چوہے ٹکڑوں میں بٹ کر حصہ داروں کے نام میں آ گئیں اور ان چھوٹی چھوٹی زمینوں پر کاشت بے کاشت ہو گئی۔ زمین جواب تک کسان کے لیے پیداوار اور روزی کا ذریعہ تھی مگر کاشت کار ساہوکار کے لیے منافع کا وسیلہ بن گئی۔ ان سب باتوں کا اثر یہ ہوا کہ زمینیں غلبہ ہونے لگیں۔ مظلوم کے زمانے میں کسان کو بے وطن نہیں کیا جاسکتا تھا اس لیے زمینیں آباد نہیں۔ اس صورت حال کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب ہندوستان کا زمین دار ”کھیتی بہار“ کا ادال بن گیا۔ مظلوم کے زمانے میں مزدور، کسان اور زمین دار ایک اکائی کا رکن رہ سکتے تھے۔ برطانوی نظام میں کسان الگ ہو گیا اور زمین دار الگ ہو گیا۔ اس سے چار اور مزدور و طبقہ وجود میں آ گئے یعنی ایک اقتصادنی طبقہ اور ایک وہ طبقہ جس کا اقتصاد کیا جائے۔ ساہوکار قرض دینے کے لیے اس نظام کا حصہ بن گیا اور کسان و زمیندار اس کے نتیجے میں آ گئے۔

مظلوم کے زمانے میں جیسا کہ سرچارلس مکناف نے لکھا ہے کہ ”دیہاتوں کی بہتیاں ایک طرح سے

پھوٹی پھوٹی جمہوریاں تھیں۔ اس کے پاس ہر وہ چیز ہے جس کی انھیں ضرورت ہوتی ہے۔ وہ خود دینی دنیائے ہے نیاز ہیں۔ وہ اپنی حالات میں بھی قائم و دائم رہے ہیں۔ جب کوئی دوسری چیز اپنی جگہ قائم نہیں رہتی ہے ۳۰ اور کبھی ہزاروں مشہور و پاک گناہ کے گلام کو خراب نہ کیا جائے۔ انگریزوں کی اپنی شکست کھلی سے یہ اکائی ٹوٹ گئی۔ اب ذرا جتنی پیداوار ہو پہلے اپنی پہنچی کی ضروریات پورا کرتی تھی دوسری منڈیوں کی ضرورت کو پورا کرنے لگی۔ اسی کے ساتھ کسان کو نقد پیسے کی ضرورت پڑنے لگی۔ اب وہ ایسی فصلیں لگانے لگا جس سے نقد پیسہ ہاتھ آئے۔ پہلے موسم اسے متاثر کرتا تھا۔ اب منڈی کا آج ہر چھ ماہ اسے متاثر کرنے لگا۔ ہندوستان کا کسان اور اب بھی گلام ٹوٹ کر رہ گیا۔

پہلی جنگ ہندوستان کی صنعتوں کے ساتھ ہوا۔ سترھویں صدی میں ہندوستان کے سوئی کپڑے کی مانگ انگلستان میں آئی جو جی کہ انگلستان کی سوئی اور دھاتی صنعت چابی کے دہانے پر آ گئی۔ ۱۷۰۱ء میں برطانیہ نے سوئی کپڑے کی درآمد پر پابندی لگا دی اور ساتھ ہی سوئی کپڑا پیداوار کو جتنا قابل قیاس جرم قرار دے دیا گیا۔ اس کے نتیجے میں سوئی کپڑے کی صنعت انگلستان میں تیزی سے فروغ پانے لگی اور جب برطانیہ کا تسلط ہندوستان پر قائم ہوا تو انھوں نے درآمدی دھاتی برادہ کر مٹائی پارچہ ہاتھوں پر قانون کا شکنہ اتار دیا اور ایسے قوانین بنائے کہ یہاں کی صنعت ہی دھیر ہو گئی۔ یہاں کے مال پر ڈھائی لاکھ کی اور انگلستان کے پارچوں کو بغیر دھاتی کے آنے کی اجازت دے دی۔ دو سو لاکھ ان کی حکومت تھی۔ ایک لاکھ ان کی اپنی تھی اور ایک لاکھ قبضہ ملک تھا۔ یہاں کا مال ان کا بیٹھا ہو گیا کہ باہر اس کی طلب ختم ہو گئی اور برطانوی مال ان کا سستا ہو گیا کہ یہاں اس کی مانگ بڑھ گئی۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ:

”ہندوستان میں برطانوی حکومت کے ابتدائی دور کی تاریخ، تہذیب سازی، لٹریچر، ہیرا ہستیا اور ہندوستانی صنعت و حرفت کی ترقی کی تاریخ، ادرم تا کہ کہانی ہے۔“ (۳۸)

۱۷۶۹ء میں حکومت وقت نے فیصلہ کیا کہ خام دھرم کی پیداوار بڑھانے کی حوصلہ افزائی کی جائے لیکن دھاتی کپڑا بنانے کی حوصلہ شکنی کی جائے۔ اسی کے ساتھ گھروں پر پارچہ پانی کا کام کرنے کی ممانعت کر دی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ صنعت بھی ٹھکانے لگ گئی اور ہندوستان صرف خام مال پیدا کرنے کا درجہ تک گیا۔ اب صورت حال یہ ہو گئی کہ وہ ملک جو ایک عشرہ پہلے سوئی و دھاتی کپڑا بنانے اور برآمد کرنے والا ملک تھا اب سوئی کپڑا اور آدہ کرنے والا ملک بن گیا۔ دست کاری ختم ہونے لگی اور بے روزگاری کا عنصریت صفحہ چھڑے سے تھارتی، سماجی و اخلاقی تقدروں کو بڑھ کر کرنے لگا۔ بغیر اکبر آبادی نے کہا:

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب پاں کے دستکار اور چٹنے چٹنے دار ہیں روئے ہیں زمر دار
کوئے ہے تن لوہار تو پہنے ہے سر نثار کچھ ایک دو کے کام کا روئے نہیں ہے وار
چھتیس چوہہ والوں کے ہیں کار و بار بند

مصطلحوں کے دور حکومت میں ہندوستان کی ساری دولت ہندوستان ہی میں رہتی تھی لیکن برطانوی دور اقتدار و حکومت میں یہاں کی دولت انگلستان جانے لگی۔ ہندوستان سے سالانہ خراج بھی وصول کیا جانے لگا۔ مخصوص جنگوں میں شکست پانے والے سے تو خراج وصول کیا ہی جاتا تھا لیکن حالت اس میں خراج وصول کرنے کا یہ طریقہ کار پہلی طرف یہاں نافذ کیا گیا تھا۔ اس سے عام آدمی کی حالت خراب ہو گئی۔ غربت، بیماری و بد حالی اور بھوک و افلاس

عام ہو سکے۔ غلام ہمدانی مصطفیٰ نے کہا۔

انھوں نے کہا کہ لیجیئن نصاریٰ کے سکوں نے یوں ہاتھ سے اس فرقہ "اسلام کی روٹی" ان چار بادشاہت علیحدوں سے انگلستان کی صنعت بخوبی سے ترقی کرتی چلی گئی۔ بڑی مقدار میں اس کے قبضے میں آئیں اور یہاں کی صنعت چھوٹ ہو گئی۔ انگلستان میں صنعتی ترقی کے ساتھ بڑی مزدور صنعتوں میں کام کرنے لگے تھا لیکن ہندوستان میں زراعت و صنعت دونوں کے برباد ہونے سے کسان مزدور بھوکوں مرنے لگے۔ مصطفیٰ نے کہا۔

ہندوستان میں دولت و دولت جو کچھ بھی تھی کافر فرنگیوں نے چہ تدبیر لیجیئن کی مظہر سلطنت کے زوال کا ایک بنیادی سبب ہے تھا کہ اس کا طبقہ خواص یا کاروبار بھگت پیش پرست، بے ایمان، خود غرض و طرد پرست ہو گیا تھا۔ اس کے سامنے زندگی کے بڑے مقاصد باقی نہیں رہے تھے۔ اس کی حب وطن بھی ذاتی غرض کے سامنے چھوٹ ہو گئی تھی۔ انیسویں صدی میں برطانوی سلطنت کے انتظام کے ساتھ پہلا ناکامی کی سبب یہ طبقہ خواص میں دو بیڑے "میلا ذاتی دھارے" بننے لگے آتے ہیں۔ ایک دھارے کے ساتھ وہ طبقہ تھا جو انگریز پرست تھا اور اپنے ذاتی مقاصد کی خاطر انگریزوں کے ساتھ تھا۔ اس میں جاگیردار غریب، بڑے زمین دار شامل تھے۔ دوسرا طبقہ وہ تھا جو انگریز کو سارے معاشی و سماجی غریبوں کی جڑ سمجھتا تھا۔ وہ انگریزوں کے خلاف تھا۔ یہ طبقہ ملائے دیں، دیہوئے زمین داروں اور چھوٹے متوسط طبقے پر مشتمل تھا۔ وہ یہ کہیں کہیں رہتا تھا کہ اگر یہی صورت حال برقرار رہتی خواص کی شناخت بھی کم ہو جائے گی اور سارا ہندوستان تباہ و برباد ہو جائے گا۔ عوام کی غائب اکثریت اس طبقے کے ساتھ تھی۔ اردو شعرا کے درمیان بھی یہی تقسیم نظر آتی ہے۔ انکا ہاتھ خان انکا طبقہ خواص کے ساتھ تھے اور غلام ہمدانی مصطفیٰ طبقہ عوام کے ساتھ تھے جو ساری بربادی کی جڑ کا فرنگی کو سمجھتے تھے۔ اردو شاعری کے حوالے سے اس دور کا مطالعہ اگلے باب میں آئے گا۔

یہ بات یاد رہے کہ لو ائین اور راجا ناہ کی جدو جہد باقی نہیں رہی تھی وہ انگریز کی منظور یافتہ اور اس کے زیر نگیں تھیں۔ انگریز کے حکم کے بغیر وہاں پرندہ پر نہیں مار سکتا تھا۔ بادشاہ بے بس و بھجور اور انگریز کا طبقہ خوار تھا۔ سلطنت کو دھم پہنچ رہی تھی۔ تلاری کا سر جوگہن میں پہلی بار ہندوستان نے چمکا تھا۔ مظہر کے زمانے میں ہندو مسلمان دونوں حکومت میں شریک تھے۔ سماجی و تہذیبی سطح پر بھی وہ ایک دوسرے سے قریب تھے۔ وہ تہذیبی اس انیسویں صدی میں نمایاں ہو رہی تھیں انگریز کے لیے تو سفید تھیں لیکن عوام کی حالت بد ہو رہی تھی۔ انگریز ہی کو دفتری زبان بنا کر اور سرکاری ملازمت کی اولین شرط وغیرہ ہندو مسلمان سب کو ان کی اپنی اعلیٰ تعلیم کے باوجود ناخواند و ناچار بنا دیا تھا۔ اس شکستہ مملکت نے حالات تلاری کو زیادہ گہرا اور سمجھ بھڑا دیا تھا۔ اب یہ معاشرہ ایک ایسے جبر سے میں بند تھا جس میں احساس جھٹکا تو تھا لیکن آزادی نہیں تھی۔ ایسی آزادی جو فرد کی جھٹکی ملا جھٹکی کو ابھارتی اور بروئے کار لاتی ہے۔ اس صورت حال سے اردو مملکت کے طور پر غماز اس آزادی چیز ہو گئی تھی لیکن آزادی کے بعد ہم بھڑا ہی راستے پر آ گئے جس پر انگریز ہی اقتدار کے جبر کے تحت ہم کا مڑن تھے۔ انگریز ہی زبان کو پوری طرح ذریعہ تعلیم بنا کر آئیں جس سے خوش خوش ہم اس راستے پر چل رہے ہیں جس کے ہولناک اثرات کم و بیش انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی تک واضح ہو کر سامنے آئیں گے۔

لیجیئن کارنیلین کرام اہم تو ابھی انیسویں صدی ہی کا مطالعہ کر رہے ہیں اور اس کی صورت حال یہ ہے کہ ذاتی

کا مرکز آج چنکا ہے۔ اور وہی سلطنت کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ نئے حکمرانوں (انگریز) کا نیا نظام معاشرے کے باطن میں تبدیلی کا دارگاہ بن گیا ہے۔ سیاسی انقلاب پوری طرح انگریز کے ہاتھ میں آ چکا ہے۔ سرسید احمد خاں اسی صورت حال کا جائزہ لے کر اور اپنی تعلیم کو اس مسئلے کا حل بنا کر مسلمانوں کو تبدیلی کے اس راستے کی طرف لانے کی ترکیبیں سوچ رہے ہیں تاکہ اس معاشرہ کو اپنی دنیا کے وہم و گہم و رواج کی دلدل سے نکال کر اپنی دنیا کے ساتھ گھڑا کر سکیں۔ اس صورت حال کے ارد گرد اب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اگلے باب میں ہم لگتی و گھڑی تاریخ پر انیسویں صدی کے ارد گرد ادب کی قدر کیچہ چھ دیرونی صورتوں کا ترتیب وار مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

۱۔ Advanced History of India, R.C Majumdar, P-704, London, 1958

۲۔ ہرچند کرد لباس خلافت اکبر شاہ شرف دولت و اقبال و عزت بانوی سرشاری فیض زردے بدریہ "یک" ناگاہ
"ہفت عشرت پرور" "گلست سال جلوس"
۱۳۲۰ھ = ۱۳۲۱ھ

۳۔ مسیح و زرد و خوش مسک جہاںانی چراغ دولت تھیں اکبر جانی
واقعات سلطنت دارالحکومت دہلی، شیرالدین احمد، جلد اول، ص ۶۶۲، آگرہ ۱۹۱۹ء

۳۔ واقعات سلطنت دارالحکومت دہلی، جلد اول، ص ۶۶۵، آگرہ ۱۹۱۹ء

۴۔ اخبار تھیں، سعادت پارخان، تھیں، مرتبہ انگریز تھیں، الحق، ص ۶۸، پاکستان ہسٹریکل سوسائٹی کی پریس ۱۹۶۸ء

۵۔ تجزیہ تھیں، سعادت پارخان، تھیں، ص ۵۰، ۶۰، قلمی انڈیا آفس لاہور بری لندن، بھٹی نقل ملوک جیل جالبی

۶۔ جنگ نامہ سعادت پارخان، تھیں، خطوط انڈیا آفس لاہور بری لندن، بھٹی نقل ملوک جیل جالبی

7-The History & Culture of Indian People, General Edition R.C Majumdar
Vol.X,P 28,Bombay,1965

۸۔ اخبار تھیں، ناگاہ، مقدمہ ص ۱۰۱

9-History & Culture of Indian People, Vol X, Page 321, Bombay, 1965

۱۰۔ برصغیر میں اسلامی کلچر، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۳، دارالادب و ثقافت اسلامیہ لاہور ۱۹۸۰ء

11-English works of Raja Ram Mohan Roy, Edited by J.C. Ghosh,
Vol I Page 439, Calcutta, 1887

12-History & Culture of Indian People, Vol X, P.36, Bombay 1965

13-Parliamentary Papers(1831-32) Vol IX, Page 484

14-Minutes by Honourable T.B Macaulay dated 2nd february 1835

۱۵۔ خطوطِ غالب (جلد دوم) سرزاد غالب، مرتبہ غلام رسول میرٹھ، ۸۵۴، پنجاب پبلیکیشنز لاہور ۱۹۶۹ء

16-Sketches of Rulers of India, G.S Oswell, Vol III, P.207 Oxford University Press London 1908-09

17-History & Culture of Indian People, Vol X, P.267, Bombay 1965

۱۸۔ تقریکِ جہاد، جہاد پبلشرز، لاہور، مضمون: غنی، خانوایہ منظور حسین، پینٹل بک فاؤنڈیشن لاہور، ۱۹۷۸ء

۱۹۔ تاریخ مسلمانانِ پاکستان، بھارت، سید باہمی فرید آبادی (جلد دوم) ص ۲۸۳ تا ۲۸۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۳ء

۲۰۔ تاریخ شاہی، شاہ عالم جلی آفتاب، مرتبہ امتیاز علی خاں غفری، ہندوستان پریس، دہلی، ۱۹۴۳ء اور ”شاہ عالم جلی آفتاب“ انجمن اہل دینی خدمات، ڈاکٹر محمد خاور جمیل۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

۲۱۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پینٹل، جلد دوم ص ۲۵۴، پینٹل ۱۹۶۵

۲۲۔ اہل ہند کی مختصر تاریخ ”تاراجہ“ ص ۳۸۵، نیکلسن لندن ۱۹۴۲ء

۲۳۔ تذکرہ ہندی، غلام احمدی، مرتبہ مولوی مہدی علی، ص ۲۳۸، انجمن ترقی اردو دار تک آباد ۱۹۳۳ء

۲۴۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پینٹل، جلد اول، ص ۱۶۶

۲۵۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

۲۶۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۱۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

۲۷۔ ایضاً جلد اول ص ۷۷

۲۸۔ میں نے تاریخ ادب اردو، جلد اول، جلد اول، میں میراں بی بی شمس العسحاق کا سال وفات ۹۰۲ھ لکھا ہے لیکن جیٹنی شاہ کہہ دائل، جو انھوں نے اپنی تصنیف ”شاد سید امین الدین علی اہلی“ میں دیے ہیں اسے قوی ہیں کہ میں نے بھی ۹۸۱ھ کو میراں بی بی کا سال وفات تسلیم کر لیا ہے۔ ج۔ ج۔

۲۹۔ تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۳۰

۳۰۔ ایضاً ص ۱۰۷

۳۱۔ ایضاً ص ۲۳۴

۳۲۔ ایضاً ص ۱۷۶

۳۳۔ قرآن مجید، ترجمہ شاہ عبدالقادر، مطبوعہ تاج کتب خانہ لاہور۔ کراچی۔

۳۴۔ نقوشِ سلطانی، سید سلیمان ندوی، ص ۱۰۶، مکتبہ مشرق، کراچی ۱۹۵۱ء

۳۵۔ نقوشِ سلطانی، ص ۱۰۵، جلد اول

۳۶۔ ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پینٹل، ص ۱۸۲، جلد اول

۳۷۔ ہسٹری آف دی فریڈم موومنٹ، ڈاکٹر تاراجہ، جلد اول، ص ۳۵۳، دہلی ۱۹۶۱ء

۳۸۔ ایضاً ص ۳۶۸

فصل اول

(یہ چھ ابواب پر مشتمل ہے)

فصل اول

پہلا باب

اردو شاعری۔۔ مہرکات و رجحانات، روایت کا سفر، نگاہ،
 ورمیانی کڑیاں، معیارِ سخن، اسباب اور خصوصیات۔
 اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ

تہذیبی زندگی کا راستہ ہے اور عروج کے بعد زوال زمانے کا مقدور ہے۔ جیسے جیسے مطلقہ سلطنت زوال پانے لگی وہ کمزور ہوتی گئی ویسے ویسے اس کے مرکز سلطنت یعنی دہلی کا سہاگ بھی اجڑا گیا۔ مہرکوں کی پرورش اور شہرہ کے نقل عام (۱۷۳۹ء) سے ترک دہلی کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ امر شاہ ابدالی کے حملوں کے ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ جس کو جہاں سہارا ملا تھا وہاں چلا جاتا۔ اور معاشی بد حالی نے دہلی کی کمر قزوی اور دیکھتے ہی دیکھتے دہلی اہل فن اور اہل ہنر سے خالی ہو گئی۔

جب نظر کرماں کی چڑھائی ہو شب و روز دہلی کے گنگے کیوں نہ ٹھہر اور نگ میں کیڑا

(برأت، ص ۳۳)

دہلی سے پختہ گلوں کے وارث کہاں گئے اب تک اسیے چڑے ہیں جو دیہر رنگ و خشت

(مصطفیٰ، ص ۹۷)

دہلی ہوئی ہے دیریاں سوئے کھنڈر چڑے ہیں دیریاں ہیں محلے سناں کمر چڑے ہیں

(مصطفیٰ، ص ۱۱۳)

دہلی کے اجڑنے سے قرب و جوار کے علاقے آباد ہونے لگے۔ لودھ کا علاقہ دہلی سے قریب تھا اور لودھ کے حکمران اب بھی وزیر المارک کہلاتے تھے۔ دہلی والے کثیر تعداد میں یہاں آنے لگے۔ اس صورت حال کے بارے میں ابلیکھ وائٹ جاس ابلیکھ نے لکھا ہے:

”ابلیکھ کی وجہ سے اچھے گمراہ کے لوگ اور فصیح اشخاص دھنیں ہوئیں دارالحکومت سے نکل آئے ہیں اور

ہر پ کے شہروں میں آباد ہو گئے ہیں لیکن کھنڈر اور شرقی کے لودھ شہروں کے مقابلے میں شاہ جہاں آباد کی

قریب کی وجہ سے ترجیح رکھتا ہے۔ اس شہر میں فصیح دہلویوں کی اتنی کثرت ہے کہ ان کا شمار نہیں اور جودہلوی

اس وقت شاہ جہاں آباد میں ہیں ان میں فصیح کم اور غیر فصیح زیادہ ہیں۔“ (۱۶)

دہلی والوں نے اپنی تہذیب کے رنگ سے ہر علاقے کی تہذیب کو متاثر کیا۔ پر امن حالات اور معاشی خوشحالی کی وجہ سے

کھنڈ پر مصیبتیں طم و تاب اور ہنسا سہائی تہذیب کا ایک خاص مرکز بن گیا۔ دلی والوں کی زبان اور ان کا محاورہ یہاں بھی مستعمل سمجھا جاتا تھا۔ اس دور کے کھنڈ کو دیکھ کر میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ دلی کے کھنڈ میں آ کر ایک نیا قسم لیا ہے۔ انٹا نے ”وہ بڑے لطافت“ میں اس صورت حال کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”دلی والوں کے صحبت کے پیش سے دیہات والوں نے کمانے پینے اور بڑھنے کے طریقے، بیان کی فصاحت اور زبان کی چستی سیکھ لی۔ یہ [۵] کھنڈ کی تہذیب، زبان کا مطالعہ کیجئے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں کی تہذیب و زبان نے دلی کی تہذیب و زبان کی بنیادوں پر اپنی علامت کھڑی کی تھی اور رفتہ رفتہ خود اور تہذیب کا بڑا مرکز بن گئی تھی اور یہ صورت ہو گئی تھی کہ

”ہم جنیں کھنڈو را کہ حالہ ہاں شاہ جہاں آبادی کو بندہ جان پورب۔ اگر بہ از شاہ جہاں
آباد کو چندی رسید چہ اگر ایما تر پنج از قبیل تر پنج جان بر قلاب است ویز رنگ تریدوں دم
ما اس از خاک اس است۔“ [۳] (اور دوسرے جگہ سوانحی ب)

انیسویں صدی کے آغاز کے وقت دلی والے سودا، میر سوز، جعفر علی حسرت وغیرہ کھنڈ میں دفات پانچے تھے لیکن ان کے اثرات تکنیکی انہوں پر قائم تھے۔ تہذیب نامہ تھے لیکن کم و بیش اسی سال کے ہو چکے تھے۔ قلندہ بخش جرات بھی لومری میں اپنے والد کے ساتھ دلی سے فیض آباد آ گئے تھے۔ انٹا بھی مرشد آباد میں بیٹے اکل نے باوجود دلی والے تھے، مصطفیٰ کو دلی سے کھنڈ آئے سولہ سو سال ہو چکے تھے۔ اور وہ پر نواب آصف الدولہ (وفات ۹۷۷ھ) کی شہرانی قسم اور بیگم تھی۔ اور نواب وزیر علی خاں کے ظفر دور حکومت کے بعد نواب سعادت علی خاں (۹۸۷ھ)۔ ۱۸۱۳ء) مسند سلطنت پر چڑھ گئے تھے۔ میراب بھی عظیم بزرگ شاعر تھے جن کے رنگ سخن کی طرف اب بھی سب نگاہی ہوئی نظروں سے دیکھتے ضرور تھے لیکن جس کی بیرونی کھنڈ کے رنگ تہذیب کے لیے دھوا تھی۔ یہاں کا سامانی ماحول دلی کے ماحول سے مختلف تھا جس کے قاتلے عشق، شیطانی اور پند دلی سے مختلف تھے۔ انٹا نے ابتدا میں میر سوز کے رنگ کی بیرونی تھی جس کی نمایاں خصوصیت معاملہ بندی تھی۔ جرات نے پہلے میر کی بیرونی کی اور پھر اپنے استاد جعفر علی حسرت کے رنگ کی طرف مائل ہو گئے اور معاملہ بندی میں اسے شوق رنگ میر سے کہ وہ خود اس رنگے سخن کے نمائندہ شاعر ہو گئے۔ مصطفیٰ نے میر سوز دونوں کی طرف دیکھا اور ان کے رنگ سخن سے اپنا رنگ پیدا کیا اور ساتھ ساتھ ان تمام رنگوں میں بھی شاعری کی جو کھنڈ میں مقبول تھے اور جن پر محفلوں میں داد کا ڈنگا جاتا تھا۔ میر سوز اور اس دور کے ممتاز شعرا انٹا، جرات اور مصطفیٰ کے لیے مثالی پیشہ رکھتے تھے اور یہ سب دلی والے تھے۔ میر کے آخری زمانے کے کھنڈ کے عاشق شاعری میں اتنی تہذیبی آجکی تھی کہ خود میر کے لیے وہ بھی دور نا قابل برداشت تھی۔ سوز اور جرات کے رنگ شاعری اس دور کے مقبول رنگ تھے۔ میر نے سوز سے کہا ”موقع و محل تہذیبی شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں سب ہوں اور ہنڈا بکیتی ہو“ [۴]۔ اور ایک موقع پر جرات سے کہا ”تم شعر کو کہ نہیں جانتے ہو انی چہ باجانی کہہ لیا کرو“ [۵] اس دور کے کھنڈ کی تہذیب کا یہی مزاج تھا کہ وہ ہنڈا کیا اور چہ باجانی کی تہذیب تھی اور انی کا عقیدہ اس دور کی شاعری میں ہوتا ہے۔ اس تہذیب کا فیہر دلی کے زوال سے اٹھا تھا جس کا گلا انگریز کے تسلط نے دیا رکھا تھا۔ اس میں وہ قوانین باقی نہیں رہا تھا جو صحت مند تہذیب کا خاصہ ہوتا ہے۔ آصف الدولہ کی تہذیب کے نمائندہ تھے جن کے پاس حکومت تھی لیکن ان کے ارکان تھا اور جن کے ”اوپر کا حوزہ بڑا تھا اور نکلے کا حوزہ کرے پا میں تک کسی قدر دھونڈا تھا۔ جب دیکھ جائے تو معلوم ہوتا کہ خوش قسمت جوان ہیں۔ جب کڑے ہوئے تو آدمیوں کی کمرنگ بکھینچتے“ [۶] یہی

صورت اس دور کی لکھنوی تہذیب کی قسمی کہ دیکھنے میں خوش قسمت لیکن جب دوسری تہذیب کے سامنے کھڑی ہوتی تو ہوتی اور پست معلوم ہوتی۔

ہر معاشرے اور ہر دور میں اچھی اور بری، مثبت و منفی قدریں ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں۔ جو قدریں دلی میں جنس تلاش کرنے سے لکھنؤ میں بھی مل جائیں گی اور جو لکھنؤ میں تھیں وہ دلی میں بھی مل جائیں گی لیکن اصل مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ معاشرے میں از کوئی قدریں بے ہے۔ لکھنؤ کا معاشرہ تلاش میں اور لذت کش معاشرہ تھا اور انھیں قدروں سے اس کا حراج پر وہاں چڑھا تھا۔ کچی تلاش یعنی اور مزہ اس دور کی شاعری کی امتیازی خصوصیت ہے۔ جرأت کی شاعری میں یہ مزہ محبوب کی آواہیں اس کے فکروں اس کے اعصابے جسمانی کے نہ لذت بخیزان اور معاملات حسن کے شوق بخیزان سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے ہاں یہ مزہ شوق، جنس، طراوت، چھڑ چھاڑ اور غلیں شوق لکے سے پیدا ہوتا ہے۔ مزے کو اس تہذیب نے زندگی کے ہر گوشے حتیٰ کہ مذہب میں بھی تلاش کر لیا یہاں تک کہ تنہا کے لیے وہ نے کو بھی ثواب بخا یا دوسرے میں نیکی اثرات بدعا کر یہ تہذیب دینے سے بھی متاثر کرتے تھے۔

تو ہم پرستی اتنی بڑھی کہ محاسبہ خواص سب اسے حقیقت سمجھتے تھے۔ لکھنؤ کے ایک ذری کے کام دلے دولت مدد فاضل سے ملا تھا۔ معتد الدولہ نے ایک لاکھ روپے کا مال خریدا۔ جب اس نے روپیہ لگا تو کاروبار والوں نے اسے یہ کہہ کر شیشے میں اتارا کہ اگر بادشاہ سلطنت کی قدم پوی ہو جائے تو ہم چشموں میں لڑت کا باعث ہو۔ دوسری طرف میں آگیا اور معتد الدولہ کی خدمت میں حاضر ہو کر منت حاجت کے ساتھ طلعت بادشاہی کا امیدوار ہوا۔ معتد الدولہ نے اسے ہمارے کہ بارہ دوری سلطنتی میں بھڑایا۔ بادشاہ بارہ دوری سے گزرے تو دیکھا کہ ایک عظیم شہر، چوغچ، دیوانہ انسان بنا چکا ہے۔ بادشاہ نے فرمایا کہ ہم مدت سے سنتے تھے کہ اس جگہ دیو پلید کا مقام ہے۔ اب ٹھیک لگ رہی ہو۔ نظر بند رہے۔ شہم سنتے ہی کاروبار والوں نے بکڑ لیا۔ کچھ دیر بعد جیسے ہی معتد الدولہ کو دیکھا تو وہ قہقہوں میں گر کر زار قہقارہ سے لگا۔ معتد الدولہ نے زار کو کہی کہ اس سے فارغ شعلی منع جو رائے لکھنوی اور چھوڑ دیا۔ جب بادشاہ نے پوچھا کہ وہ دیو کہاں ہے معتد الدولہ نے عرض کیا اللہ تعالیٰ نے حضور کو کہاں کر امت ظاہری و باطنی سے آراستہ فرمایا ہے۔ وہ مرے پلید سے شک دیو سیاہ تھا۔ چونکہ پہرے سے وہاں فرشتے بھی نہیں مار سکتا، عطا کی صورت غائب ہو گیا۔ تینوں وزیروں اور حاضرین نے تائید کی۔ بادشاہ کو یقین کامل ہو گیا کہ وہ دیو سیاہ قہقارے ا۔ غازی الدین حیدر کو ایک شخص کی صحبت پسند تھی۔ معتد الدولہ ٹھیک پوچھا تھا کہ وہ شخص بادشاہ سے ملے۔ معتد الدولہ نے اس شخص کو حکم دیا کہ کمر سے باہر قدم نہ رکھے اور بادشاہ سے کہا کہ وہ شخص مر گیا ہے۔ ایک دن بادشاہ کی سواری گزری اور اس شخص جہاں کی نظر پڑی۔ حکم دیا کہ جلد حاضر کرو۔ کاروبار والوں سواری نے شخص حکم سے چشم پوشی کی۔ بادشاہ نے معتد الدولہ سے پوچھا کہ کیا معاملہ ہے کہ حضور کو اٹھنے سے چشم پر نور جہاں میں عطا کی ہے ظاہر و باطن کے پردے کھلے ہیں، جو کچھ حضرت ملاحظہ فرماتے ہیں ہم سب لوگ بزرگ نہیں دیکھ سکتے۔ بادشاہ کہتے تھے کہ وہ ہے، وہ ہے ہر سب کہتے تھے۔ کہاں ہے، کہاں ہے۔ بادشاہ کو یقین کامل ہو گیا کہ یہ صورت لہاں قسمی ۸۱) اس واقعہ سے تین باتیں سامنے آتی ہیں کہ بادشاہ تو ہم پرستی کا شکار تھا۔ بادشاہ کا زندگی اور معاشرے سے بے رشتہ منقطع ہو چکا تھا اور وہ صرف وہ دیکھ سکتا تھا جو اسے دکھایا جاتا تھا۔ حقیقت فریب اور فریب حقیقت دین گیا تھا۔ جنوں کا بادشاہ بھی بادشاہ بن گیا (ذہب غازی الدین حیدر) کے پاس آتا تھا اور یہاں بھی خدمت میں حاضر ہوتی تھیں۔ (۹)

بادشاہ حکم نے مذہب، اشاعتی میں بھی اختراع کیا۔ صاحب الزماں کے واسطے بھیگی کی رسم ایجاد کی۔ فرضی زچہ بچے کی ولادت کے چھ دن بعد مکرّم لباس پہنتی اور سحر کو مہمان دلاتی۔ یہ رسم ہر سال شعبان کے مہینے میں دھوم دھام سے ہوا کی جاتی تھی۔ ایک اور رسم اچھوتی کی ایجاد کی۔ اشرف کی خواہش سے وہ شیخائیں مدینہ خراج کر کے یا کسی دوسری تہذیب سے بھی پہنچائی جاتیں۔ اس عسکر ان کو ازواج بنایا جاتا اور ان کا بھی نام رکھا جاتا اور ان کی ازواج کا قبلہ حضرت فاطمہ کی پاسداری کی وجہ سے حضرت علی کے لیے کوئی عورت تجویز نہیں کی جاتی تھی۔ ہر روز شیخ الخدہ بادشاہ حکم پہلے ان کی زیارت کرتے اور سلام کرتے۔ یہ اچھوتیاں ساری عمر کنواری رہتیں۔ اگر کوئی بھگ کرنا چاہتی تو کہیں کہ یہ اسلام میں حرام ہے۔ (۱۱۰)

اچھوتے کی رسم بھی ایجاد کی گئی۔ محل میں ایک جھروا تھوڑا بے کے واسطے مخصوص کیا گیا۔ جب کسی امام کی پیدائش کا دن آتا تو اس امام کی اچھوتی عورت کو زبردستی مختلف پشاک سے آراستہ کر کے مستور اور نگاہ پر نہایا جاتا اور نہایت ادب و تعظیم کے ساتھ اس کو نزدیکی جاتی۔ محل میں اس خدہ اشاعتی کے روضوں کی قطعی تیار کر لی گئیں۔ ہر روضے کے سامنے ایک مسجد خانی مکی اور ہر روضے میں خراج کی نقل اور شہادت عالیات کے دوسرے خراج رکھے جاتے۔ روضہ عباس کی بھی ایک نقل تیار کر لی گئی۔ (۱۱۱)

نصیر الدین حیدر نے بادشاہ حکم کی طرح گیارہ ازواج (اچھوتیاں) اشاعتی میں عسکر کے لیے جمع کیں۔ ان کے علاوہ دوسرے اشاعتی کے واسطے بھی اچھوتیاں جمع کیں جیسے حضرت کام، حضرت عباس وغیرہ۔ جب کسی امام کی ولادت کا دن آتا تو بادشاہ اپنے آپ کو حاملہ عورتوں کی طرح تسخ سے دروازہ میں جھکا کرتے اور بچے کی تھک ایک مرنج گز یا بادشاہ کے سامنے رکھ دی جاتی۔ بادشاہ خود بھی زچہ خاند میں رہتے اور خدمت کرنے والی عورتیں وہی کھانے تیار کرتیں جو زچہ کے لیے رکھے جاتے ہیں۔ اس مدت میں کوئی شخص بادشاہ کو مس نہیں کر سکتا تھا۔ بھیگی کے دن تک ایک ایک کر کے ساری دیکھیں ہوتیں۔ بھیگی پر بادشاہ مذہبوں کی طرح غسل کرتے۔ ایک پرستار اس مصنوعی بچے کو لے کر ایک کونے میں کھڑی ہو جاتی اور دوسری عورتیں پانی کے چمکڑے وہاں بہا دیتیں۔ اس بچے کا غسل فرما دیا جاتا۔ رات کے وقت بادشاہ زچہ آرائش و زیبائش کے ساتھ بچے کو گود میں لے کر لٹکراتے ہوئے، زچہ عورتوں کی طرح مکی مکان میں نکلے اور آسمان کے تارے دیکھتے۔ ہر قافہ خانی ہوتی اور خاص خاص جگہوں پر جیسے جیسے جاتے۔ اشاعتی عسکر میں سے ہر ایک امام کی ذمہ کو طاعتی صورت بچے کی اور دوسرے اشاعتی کی ذمہ جات کو لڑکی صورت دی جاتی تھی۔ اشاعتی عسکر کے علاوہ جب کسی دوسرے امام کی ولادت کا دن آتا تو مختلف اچھوتی زچہ خاند میں جاتی اور وہی مراسم ادا کیے جاتے جو بادشاہ کے ساتھ کیے جاتے تھے۔ اصطلاح میں اس رسم کو "اچھوت" کہتے تھے۔ (۱۱۲)

"دواجہ دلدہ بر" میں بتایا جان کے حالات میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں اس رسم نے انکی اشاعت پائی کہ اکثر شہر کی عورتیں اچھوتی کے لقب سے مطلب ہیں اور ان کے خاندانوں کے مرد و خور سے عورتوں کی طرح است پخت کرتے ہیں۔ حکم عسکر کو سہ اسماء کے نکاح کا دن ہے، مسیحی اور نگاہ پر زچہ عسکر اور شیخ بجا جہاں سے وہ بیکر ایسے تیار کرائے جاتے کہ کہتے ہی یہ گمان ہوتا کہ وہ انسان لینے ہیں۔ ان میں سے ایک کو جناب امیر المومنین علی اور دوسرے کو بی بی فاطمہ قرار دیتے اور ان کا نکاح چھایا جاتا اور بادشاہ ان کو نزدیکی دیکھاتے اور سامنے دست بستہ کھڑے رہتے۔ پھر میوے اور مٹکوں کے خاندانوں پر قافہ ہوتی۔ (۱۱۳)

بادشاہ شگم نے نصیر الدین حیدر کی پہلی مسند نشینی کے موقع پر عزم دیا کہ تمام سائنسوں کی سلطنت سپہ پائی و عزاداری کی رسم عمل میں لایا کریں اور ہر جہلم تک پہنچاؤں اور دیکھ لو ازم شادی کو ترک کر دیا کریں ورنہ سزا ہوگی۔ ریاضت نے اس عزم کے بخلا کی ممانعت کی لیکن بادشاہ شگم نے کہا کہ قید کے ایام میں اس اس امر کی نذر مانی تھی۔ کس طرح اس کے خلاف عمل میں لائیں۔ آخر الامر بادشاہ نے قرار دیا کہ میں وہاں کے لئے طوطہ جہلم تک عزاداری کرتا رہوں گا اور دوسرے زندگان خدا کو اختیار ہے۔ (۱۳) یہ رسم آج تک جاری ہے۔ ان رسوم میں ایسا نہ ہو کہ بادشاہ نے فرج بخش کے زمانے کے قریب ایک عالیشان مکان تعمیر کرایا۔ جس میں وسیع و کشادہ بارہ کمرے ہو گئے۔ اس مکان کا نام درگاہ دوازدہ امام مشہور تھا۔ جہاں احمد انشا عشر کی ولادت و وفات کی خوشی و غم میں مجلس عزاداری ہوتی تھی۔ باغات سلطنت میں چنے خوشبودار پھول پیدا ہوتے وہ اور ان کے علاوہ پانچ ہزار روپے روز کے پھول مشرقاً مغرباً تک آتے تھے۔ ہر امام کی ولادت کی تقریب میں پہلے چھ دن تک اور ہر امام کی وفات کے دنوں میں کئی روز تک اور سید الشہدہ کی شہادت کے دنوں میں جہلم تک بادشاہ و درگاہ دوازدہ امام کی خدمت دل و جان سے فرماتے تھے اور مرتبہ خوانی ہوتی تھی۔ محرم کی پہلی تاریخ کو قزوینے محل سے مقام مسجد و تک اپنے سر پر رکھ کر نکلتا تھا جسے اور ہر مرتبہ ننگ پاؤں جاتے تھے۔ جہلم تک قریش زمین پر سوتے تھے۔ بجائے نقری و طلائے زنجیریں بادشاہ کی گردن، کمر، پاؤں میں ڈال دیتی تھیں اور مرتبہ خوانی ہوتی تھی (۱۵) شیعوں کا جواہر جماعت آصف الدولہ کے زمانے میں ۱۲۰۰ھ تک ۱۲۰۰ھ تک کر دیا گیا تھا۔ (۱۱۵ الف)

فرض کہ مطلقہ سلطنت کے زوال کے دیر پہلے قائم ہونے والی یہ سلطنت، جو مطلق سلطنت کا حصہ تھی اس میں اہل ان کا بزم و ضرورت تھی لیکن وہ مردانگی و ہمت و آزان، جو محنت و معاشرہ کا اقتدار ہوتا ہے، بادشاہ میں موجود نہیں تھا۔ وہ اندر سے کوئی بھی اور یہاں جو کچھ ہو رہا تھا وہ انگریزوں کی سخت عملی اور رفتار کے عین مطابق تھا۔ ان سب چیزوں کا اثر سارا معاشرہ قبول کر رہا تھا۔ اس دور کے ادب اور شاعری کی روح بھی اسی ضمیر سے تیار ہوئی۔ جیسی کسی معاشرے کی روح ہوگی ویسی ہی اس کا ادب ہوگا۔

آصف الدولہ کے دور حکومت سے لے کر غازی الدین حیدر کی وفات تک کے زمانے کو دیکھیے تو واضح ہوگا کہ سلطنت کی بنیادیں کمزور ہیں۔ بظاہر ادب کا حکم ہے لیکن جس پر وہ اصل حاکم انگریز ہے۔ سلطنت کی حالت بھی اسی کی ذمہ داری ہے۔ اس صورت میں لو اب ادب کے پاس اب کرنے کے لئے صرف یہ رہ جاتا ہے کہ وہ بیاد مانیہا سے بے نیاز ہو کر محض و عشرت کی زندگی بسر کرے اور یہی نوبہاں ادب نے کیا۔ اسی کے زیراثر حسن پرستی اور لذت پسینی معاشرے کے حرائج میں پیدا ہو گیا۔ قصص و موسیقی، شراب و کباب اور عورت کے گرد یہ معاشرہ دھنس کر رہ گیا۔ آدائی قانون اور ترنگی دست کار ہیں نے خوب خوب ترقی کی۔ آتش بازی کے پھولوں نے رونق میں اضافہ کیا۔ سننے سے رسوم و رواج نے زندگی میں رنگ بھرا۔ مذہب بھی ان اثرات سے محفوظ نہ رہا اور غلو کے ساتھ ہی نئی رسمیں وجود میں آئیں۔ شعر و ادب مطلقہ تہذیب کا نما پاں پہلو تھا۔ یہی روایت ورثے میں لادھ کوٹلی۔ شاہان لادھ کے شاہزادوں کی سر پرستی کی۔ خود بھی شعر کہے۔ آصف الدولہ کا دیوان موجود ہے۔ میر اور مولانا سے وابستہ تھے۔ میر سوز و دہشتور، سخن کو کہتے تھے۔ لو اب معاشرت ملی خاں کو شاعری اور نظم و ادب سے گہری دلچسپی تھی۔ غازی الدین حیدر نے بھی "ملت قلوب" کے نام سے ایک کتاب طبع ملت میں لکھی تھی۔ سلطنت کے وزیر و امیر بھی شعر و ادب میں دلچسپی لیتے تھے۔

دور سے مستند والد کا نام میرے شیخ اہم نخل ناز کو ایک قصیدہ پر سولا کا کردہ پچھلے مہیا تھا۔ نصیر الدین بن حیدر بھی شاعر تھا۔ احساسی بخروالی کے ساتھ آصف الدولہ کے دور سے پیش و عشرت کا یہ درجہ تاجان پیدا ہوا اور وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ سعادت علی خاں نے ہجرت انکسار سے جو دولت پس انداز کی تھی وہ غازی الدین بن حیدر نے اُڑائی اور جو بچی وہ چند سال میں نصیر الدین بن حیدر نے صرف کر دی۔ نصیر الدین بن حیدر کا دور پیش پرستی کا نظریہ مروج ہے۔ ایک ایسی سلطنت میں جہاں امن و امان قائم ہو شاہی خواہ فراغ ولی کے ساتھ خرچ کیا جاوے اور وہاں فراغت نظر آتی ہے۔ اس فراغت نے امن و امان کے سامنے میں، سارے معاشرے کو حسن پرست بنادیا اور وہ دولت کوئی میں جلا ہو گیا۔ جسم اور وصل اس معاشرے کی نمایاں خصوصیت ہے جو اس دور کی شاعری میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس دور میں شروع اور مکمل معاملہ بدلی کی مقبولیت اسی حراج کی پروردہ ہے۔ یہ اثرات جرأت، انکسار، صغنی اور رنگین کی شاعری میں گھر کر سامنے آتے ہیں۔ یہ معاشرہ ہر اس چیز کو پسند کرتا ہے جس سے اس کے تحت اشعور کا احساس بخروالی فراوان ہو جائے۔ اسی لیے وہ رنگہ رلیوں، انسی ذائق، ظرافت و مضمحل کو دل سے پسند کرتا ہے۔ تہذیبی اقدام کی صورت ہے۔ جو معاشرے کو متحرک کرتی ہے۔ یہاں کے معاشرے میں باقی نکس رہی تھی اسی لیے غلطی رخ پر اس میں گہرائی نظر نہیں آتی۔ اس سے اس معاشرے کا قصور مطلق پیدا ہوا لیکن اس مطلق میں جذبات مطلق مفقود تھے۔ صرف جسم اور وصل کا احساس باقی تھا اور جسم بھی وہ جود سے فریاد پاسکتا تھا۔ سچا وہی ہے کہ اس دور کی شاعری میں "عاشق" جس سے تصور دور کی شاعری محصور ہے، نظر نہیں آتا اور "مستحق" اس کی جگہ لے لیتا ہے جو وصل کا شیخ ہے، جس کی ادائیں دل فریب ہیں جس کا جسم اولہ صورت ہے اور جس کا حصول مقصد حیات ہے۔ اس دور کی شاعری "مطلق" کی نہیں، حسن کی شاعری ہے۔ عاشق کی نہیں، مستحق کی شاعری ہے جس میں حسن و امان، ناز و نخر، زبرد آرائش اور معاملات حسن سے بھری ہوئی ہے۔ اسی لیے جسم اور وصل اور معاملات حسن کا بے تکلف اظہار اس دور کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے اس رنگہ شاعری کی وضاحت ہونے کی۔ پہلے جرأت کے دو تین شعر:

لب اس لب سے ملتا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے

جو لذت اس کو بھی مل جائے کچھ، تو کیا حرا ہووے

گر وہ ہاتھ آئے تو زانو چٹھائے رکھیے

اس رنگہ گل کا وصف لہائی میں کیا کہوں

گویا دو برگہ گل میں دھری اک گل ہی ہے

اور اب انکسار کے یہ شعر دیکھیے۔

پڑا اس اوص سے میرا ہاتھ تیری ناف کے اوپر

تو بھروسہ کیوں نہ ہاتھ اس سینے شفاف کے اوپر

تک صفائی اس ظلم کی ڈنک نظر پھیلا کے دیکھ

مرا جو آپ کے سینے کے کچھ ابھار میں ہے

ان کے بعد صغنی کے یہ دو چار شعر یہ ہیں:

لگائے ہاتھ کوئی اس بدن کو بھر کیوں کر

ہر چند کہ تھا قاتل دیدن بدن اس کا

نکاو کو بھی جہاں دھسے مساس نہ ہو

ہر آنکھ نہ ظہری جو نکلا بیرون اس کا

دیکھے تھے اس نے جو عزم میں بن کھڑے تھے پھول
بکسل ہی کیا کھلکھلے قصوں مانی
بدلتے میں کائناتی اس کی فانی سے کائناتی
بدلتے میں کائناتی اس کی فانی سے کائناتی

لکھنؤ کے مخصوص معاشرتی حالات نے جو تہذیبی فضا پیدا کی اس سے شاعری کا رنگ بھی متاثر ہوا۔ ہوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ زندگی سے لطف و مزے کا آخری نظریہ تک نبھو لینا چاہتا ہے۔ جو مزہ اس دور کے قصوں و کہانیوں میں، بھینتی، خلیج کھلتی اور دریاے عافیت کی لہریں میں، لہریں اور قصوں و کہانیوں کے فن میں، سرخ و شیر اور کیڑا پڑی میں، بانگوں کی راج و گج میں، اہلیم کے کھولوں اور شراب کی چٹکیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اب عشق بھی تو یہ نہیں بلکہ معاملہ ہے اور سب شاعروں کے پاس رنگ گھول ہے۔ یہ رنگ سب سے زیادہ جرأت کے پاس کھل کر سامنے آتا ہے۔ اپنی بھی اپنے قصور و خطرات میں اٹھ کا مزارع اور نصیب سے نا آجک قابل کر کے اپنا رنگ دکھاتے ہیں۔ مسکنی بھی اس معاشرے کا تہذیبی رنگ قبول کرتے ہیں اور وہ تمام خصوصیات اپنی شاعری میں پیدا کرتے ہیں جو اس دور میں پسندیدہ تھیں اور ساتھ ساتھ اپنا وہ مخصوص رنگ بھی پیدا کرتے ہیں جو میر و صدا کے صحرائے مسکنی نے بنایا تھا۔ یہ سب کچھ اس تہذیب کا اثر ہے جس کی قوت عمل مغرب اور جنگی ہے۔ جو چاہو کی انگوٹھی کے اسی طعم کے چھلکے چم کرنے کی خواہش مند ہے۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو ہے لیکن خوشبو نہیں ہے۔ یہ پہتے ہوئے چائے کی ٹمبلر جگہ بند تالاب کی تہذیب ہے۔ یہ ایک ایسا جزیرہ ہے جسے چاروں طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا ہے لیکن اہل جزیرہ مست و مرثا واد و بیش و بد ہے جسے ایسی ناخوش اور ادا کو اسے اس تہذیب کا رخ تھمیں کیا اور لکھنؤ کی مخصوص فضا کو پیدا کیا۔

تہذیب کا دور رنگ جو شہار الدول اور پھر آصف الدولہ کے زمانے میں قائم ہوا ہی اس تہذیب جزیرے کا رنگ بنا عورت کے ساتھ ساتھ گہرا اور واضح ہوتا گیا۔ یہ بات تو درست ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب نے دلی کی تہذیب کی کچھ سے جمل لیا تھا لیکن دہلی تہذیب میں وہ مرکزیت موجود تھی جس کا تقابل سارے ہندوستان سے قائم تھا۔ لکھنؤ کی تہذیب اس مرکزیت سے عادی تھی۔ اس کی شخصیت ایک جزیرے کی تھی جس کا دفاع اگرچہ کر رہا تھا اور اہل جزیرہ زندگی سے حرا و سنے میں مصروف تھے۔ شکرانوں کے پاس دولت تھی جسے دوسری کر رہے تھے۔ وہ میدان جود و ہار اور ملکہ خواجہ نے پیدا کیا وہی دولت و رفعت سارے معاشرے کا پسندیدہ میدان بن گیا۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ اودھ کی تہذیب کے لیے عشق حقیقی اور تصوف و دہ سے ہے معنی تھا۔ ایک ہے کہ تصوف شیعیت کے علاوہ سے متصادم تھا اور دوسرے عشق حقیقی اس معاشرے کی لذت کوئی اور ہمیشہ پرستی کے راستے میں رکاوٹ تھا۔ اودھ کی رائج اہلوت تہذیب نے اس کو رد کر دیا جیسے ہی عشق حقیقی اور تصوف مسخر ہوئے تصور عشق پر مجازی رنگ اس درجہ غالب آیا کہ وہ براہی بن گیا۔ اسی کے ساتھ عشق پر دہ نشین غالب ہو گیا اور بالائین ہزاری عورت نے اس کی جگہ لے لی جس کے جسم کو ذرے ذرے پھا جاسکتا ہے۔ اسی لیے اودھ کی شاعری بھری تھی بلکہ دھس کی شاعری ہے۔ ایسا وصل جس میں وصل محبوب و وصل جسم بن جاتا ہے۔ جسے جسم مرکز ہمیشہ لذت ہے۔ محبوب کی پکڑ چھڑا ہے۔ بے تکلفی، ناز و نیاز، لطیف، لہرے، جنگ، بھیجی، حسن و ظرافت مزے کو دو بالا کر دیتے ہیں۔ رات بیک لوانا بات "عشق" کا بدل بن گئے اور یہی اس دور کا تہذیبی و فکری رنگ بن گیا۔ اس دور نے سوز و غم و غم و غم کی شاعری کی

بنیاد پر "عقلمانی شاعری" کی بنیاد رکھی۔ معاملہ ہندی اس شاعری کا مرکز نکلا تھا۔ جرأت نے معاملہ ہندی کو اس تہذیب کے حراج وچند کے مطابق، انکا نکول دیا کہ سادہ معاشرہ اس پر حکومت ہو گیا۔ اکتا نے اس رنگ میں خسرو طرافت اور تیز بھینتی کا مواضاعی کر کے وہ رنگ خن پیدا کیا کہ وہ بھی جرأت کے ساتھ اس تہذیب کے مقبول شاعر بن گئے۔ یہ دونوں شاعر جن مسئل میں جانتے اپنی مجلس شاعری سے آنکھوں کا تاراج کرتے تھے۔ مسکینی نے اپنی استاد اور مشہوریت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی پیروی کی۔ رنگین نے ہزاری عورت کے شونخ جذبات کو، اس کی شونخ و بے تکلف زبان میں، بیان کر کے اپنی شاعری کو مقبول عام بنایا۔ اسی لیے جرأت، اکتا، رنگین اور مسکینی اس دور کے ممتاز و نامحدود شاعر ہیں۔

اس تہذیب میں، جیسا کہ میں کہتا آیا ہوں، بڑے بڑے پھیلنے والی نئی مہمات پر روانہ ہونے کی سکت و قوت نہیں تھی۔ یہ ایک محصور، مجبور اور خطرناک تہذیب تھی۔ باہر انگریز چڑھ کر اس تہذیب کی چوٹ پر اپنی ہندوئی تانے کھڑا تھا۔ اس سے مقابلہ کرنے کا ذریعہ صرف اس میں حوصلہ نہیں تھا بلکہ اس میں وہ قوت ارادی بھی نہیں تھی جو معاشرے کا مقدور بدل دیتی ہے۔ اس کے امراء نامرد ہو چکے تھے جس کا اعتبار اس دور کے شعرا نے گاہ گاہ کیا ہے۔ مسکینی نے کہا:

نامرد تھے زمین کے امیر اس زمانے کے سڑے پتھن کی دیکھا تو خن پناؤ تھا
پاں نہ رہے کی اور نہ شیر کی بھٹ رات دن ہے بچی شیر کی بھٹ
شیریں دیکھا دیر سے انھوں کو کیا خبر وہ ہی کڑا کے اور وہی انھوں کے گولے ہیں
اکتا نے کہا:

وہ جو مرد تھے اگلے زمانے کے بڑے دھم یہ ان کا حال ہے اب عالم بے روزگاری میں
بڑے سوتا کھڑے ہیں کسی ٹولے سے چاکو سے کہیں جو رو گیا ہے پاؤں گوری بھر کٹاری میں
جو وہ پسے کی ڈولی پر کھین جاتے ہیں چڑھ کر تو پرانی مثال دہیتے ہیں کھاروں کی کھاری میں

اس صورت حال میں وہی کچھ ہو سکتا تھا جو یہاں ہوا۔ زندگی بڑے مقاصد سے عاری ہو گئی۔ مسکینی گم ہو گئے اور میں و لذت نے زندگی کی ساری دوسری سرگرمیوں کی جگہ لے لی۔ یہ اس تہذیب کی مجبوری تھی۔ اس دور کے ادب و شاعری اور ساری دوسری عقلی سرگرمیوں کو ہی خطر سے دیکھنا چاہیے۔ وہ اسی دائرے میں اپنی صلاحیتوں کا اعتبار کر سکتی تھی۔ میر کو خدا و خن تسلیم کرنے کے باوجود یہ تہذیب اپنے باطن میں میر کو مسخر و کھنچتی تھی۔ اندھے جرأت، حکمران اکتا اور عیاش رنگین اس کے نامحدود شاعر اور ترجمان تھے۔ مسکینی کی شاعری کا صرف وہی حصہ اسے پسند تھا جو ان شعرا کے رنگ و خن کے مطابق تھا۔ اسی رنگ سے اس دور کا تصور شاعری پیدا ہوا۔

مسکینی ساری عمر اپنے فطری رجحان اور گھٹو کے اس رنگ تہذیب سے پیدا ہونے والے رنگ خن سے بھی جنگ اور کھنچ کر رہے۔ کھنچے ہیں:

جاں ڈالا ہے مسکینی قالب میں خن کے مشکل ہے کہ تم اس کی طرح شعر تو ڈھالو
کو زمرہٴ دہلی و کو لہجہٴ چرب کیوں اس کی طرف ہوتے ہو ناحق کور ڈالو

اور کھنچ اپنے فطری رنگ پر قائم رہنے کا اعتبار کرتے ہیں:

شعر و سخن کا مرتبہ ہے ذہن مسخنی
کیوں ہوں نہیں مداح اپنی سے مسخنی
تجھ کو مہیاں رہا نہیں اپنی فضولیاں
تو بھول ہی کیا غزل عاشقانہ کیا
ابھی سناٹے کی شاعری تو "پہناٹے کی شاعری" کہتے ہیں۔

نور بھی شعر میں ہو تو ہاں سدا کا سا ہو
خود مسخنی کے مطابق اس دور کی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ اس کے ذہنی سخن سے لطف خن نکل گیا ہے۔
مرنے سے مسخنی کے یہ کیا غضب ہوا
لطف خن ذہنی سخن سے نکل گیا

اس لیے مسخنی کی آواز اس دور میں ایک آواز ہے اور اسی لیے وہ اپنی ساری قادر الکلامی اور سادہ داند حیثیت کے باوجود وہ مقبولیت حاصل نہ کر سکے جو جرأت، انکسار و تنگی کو حاصل تھی اور یہی وہ شاعر ہیں جو اس دور کے معیار شاعری کے معیار بن گئے ہیں۔ مسخنی تو اس رنگ میں انھیں کی جبری کرتے ہیں۔ ان شعرا کے معیار شاعری کی چند نمایاں خصوصیات یہ ہیں۔

(۱) جرأت نے سوز اور جھڑپ حسرت کی روایت ہے معاملہ بندی کا اتنا تحمل و پاکیزگی ان کی شاعری اس دور کے مزاج کا آئینہ بن گئی جس میں دھل، سناٹا، حسن و محبت کے جنسی پیلو، معشوق کے ہار وادار اور چہ نچے موضوع سخن بن گئے اور جرأت نے ان موضوعات کو ایسے نکال دے سے جو ان کا کہنے والے کو ہنسٹ چاہئے گئے۔ یہ شاعری محفل کے دل کو بھلانے والی شاعری تھی اور یہی اس معاشرے کی ضرورت تھی:

غم دے دے دے چوتے ہیں جہاں دو چارواں
شعل بھلانے کو دل کے میرے اشعار کا ہے
فکر میں اس کے ہے انکار زمان سے نجات
جرأت اور ایک غزل کرنے میں تحریر کا
غزل اور معشوق کی عاشقی کی
کبھی ہم نے جرأت بطرز دگر ہے

(۲) انکسار نے اپنے طرز شاعری میں طرافت، شوقی طراری، بھیڑ چھاڑ، جنسی مذاق، لطیفہ کوئی بھیجی مثال کر کے مزاج شاعری میں ایک ایسی رنگ مسودی کا انکسار قبول و براری شاعر بن گئے اور ان کی شاعری وہ قاتلانہ بن گئی جس سے اظہار بار لطف لیتے تھے۔ وہ خود بھی اس بات کا اعتراف بار بار اپنی شاعری میں کرتے ہیں:

شوقی اور سو ایکی، جوش و فروش انکا
بدش دھواں سو یہ اور طرز جہاں قاتلا
دوستان بیکاروں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن
ان پر نظر پڑی کب ہلا جہاں قاتلا
آؤدوں کے لچے میں غزل، یہ تو سانی از بہر حق
اب اپنی تو بولی میں بکھا اشعار کہ انکا ہو جس میں طرافت

وہ لطیفہ کوئی اس کی وہ تھاحت اور بلاغت
نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر و سخن داں
اب بھیڑ چھاڑ کی غزل انکا اک اور کلمہ
ہیں لاکھ شوقیاں تری تو کب قلم کے ساتھ

(۳) اس دور کا ایک معیار شاعری غزل اور غزل قرار پا چکا جس کے ذریعے شاعر اپنی قادر الکلامی کا اظہار کرتا تھا اور قافیوں کے استعمال سے اپنی استاد کی قوت قائم کرتا تھا۔ انکسار نے ایک ہی زمین میں نہ صرف دس بلکہ ہزار غزلیں لکھیں۔ جرأت کے ہاں بہت سی زمینیں ایسی ہیں جن میں پانچ چھ غزلیں کہی گئی ہیں۔ یہی صورت مسخنی کے حکام میں تھی ہے۔ یہ اس دور کا عام برنجان ہے۔

ہے زمین خوب غزل اور غزل اس کو کہیے
بس کے معمول ہے جرأت بھی اکثر اپنا
(جرأت)

بدل کے کافی کہ غزل اب اور اسے طبع
جو پہنچے شاعروں تک اپنی شاعری کی خبر
(جرأت)

اب اور بدلیں اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اس ذہب کی
شاعروں کے آگے ہو اس بزم میں افتخار تری شوکت (افتخار)
بدل کے کافی کہ اب غزل اب ایسی اور
کے جس کے چہرے ہی اسے سمجھتی ہوا بھر جائے
(مستحق)

(۴) شکار زمینوں میں غزل کہنا اس دور کا عام رجحان ہے۔ جرأت، افتخار، مستحق، درگبین کے کام کو دیکھیے
قوافی کی مشکل بلکہ چتر زمینوں میں کامیاب غزلیں نہیں گی۔ یہ روایت جو غزل حسرت کے کام سے شروع ہوتی ہے اور
اس دور میں اپنی اپنی کھینچ جاتی ہے۔ اب غزل ایسی ہی زمینوں میں کہنے کا نام ہے۔ اسی سے استعارہ حیثیت قائم ہوتی
ہے اور اظہارِ محفل اسی سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی دور میں یہ رجحان لکھنؤ سے دلی پہنچتا ہے اور شاہ نصیر اپنی استادی و
قادر انکاشی کا اعتراف کرتے ہیں۔ ماحشرانہ غزل اب کمال پاہر ہو جاتی ہے۔ شکار زمینوں سے اس دور کے شعرا کا
کام بھر جاتا ہے۔

(۵) اس دور میں غزلیں عام طور پر غزل ہو جاتی ہیں۔ غزل اور غزل کے علاوہ صرف ایک غزل کے اشعار
کی تعداد گیارہ سے تھماؤں کے ۲۴ تک جا پہنچتی ہے۔ غزل کی روایتی حیثیت میں اشعار کی تعداد پانچ سے لے کر سات سو
تا گیارہ تک ہوتی تھی۔ جرأت، مستحق، افتخار وغیرہ کے ہاں یہ عام رجحان ہے۔ طویل غزل کہنے کی ایک وجہ یہ تھی کہ ہر
شاعر اپنی قادر انکاشی کے اعتراف کے لیے زیادہ سے زیادہ قافیے استعمال کرتا ہے اور بے سے بے قافیوں میں شعر کہتا
ہے۔ اور اس سلسلے میں نہ صرف مختلف زبانوں سے مدد لی جاتی ہے بلکہ انگریزی، الفانڈا بھی بطور قافیہ استعمال میں آنے
لگتے ہیں۔ طویل ہونے کی وجہ سے اب غزل "قصیدہ طوڑ" ہو گئی ہے۔

از بس حساب شعر سے باہر قدم رکھا
دارین عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا
(مستحق اور یوں ہضم)

(۶) اس دور کا ایک رجحان مسلسل غزل کی طرف ہے۔ ایسی غزل جس میں حراج و فضا کی کیسائیت پائی
جاتی ہے یا حسن و عشق کے ایک ہی معاملے کو کھول کر جان کیا جاتا ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلیں خاصی تعداد میں
ہیں جن میں "کہانی پرن" سمجھو ہے۔ اسی طرح افتخار کے ہاں بھی ایسی غزلیں خاصی تعداد میں موجود ہیں جن میں ایک
ہی بات یا ایک ہی پہلو کو جان کیا گیا ہے۔ ایسی غزلوں میں ایک شعر دوسرے شعر سے مربوط ہے۔ مستحق کے دیوانِ ہضم
کی غزلوں میں خصوصاً دوسرے چوتھے دیوان میں بھی یہ رجحان موجود ہے۔

(۷) جرأت، افتخار، مستحق اور اس دور کے دوسرے شعرا کے دیوان میں ایسی ہم طرح غزلیں خاصی تعداد
میں ملتی ہیں جن کی زمین ایک ہے۔ ان شعرا کے علاوہ اس دور کے دوسرے شعرا نے بھی ان زمینوں میں طبع آزمائی کی
ہے۔ ان غزلوں کے مقامی مطالعے سے نہ صرف ان شعرا کے حراج اور انفرادیوں کا پتا چلتا ہے بلکہ مختلف ذہب کی

آواز میں بھی سنائی دیتی ہیں۔

(۸) مصحفی کے ایک حنفی شاعری کو چھوڑ کر انشا، جرأت، درتجلیں اور اس دور کے دوسرے شعرا کے پاس "عاشق" اور اس کے جذبات کا اظہار کم و بیش عائب ہو جاتا ہے اور صرف معشوق اور اس کے حسن وادان کا بیان حسن شاعری میں جاتا ہے۔ یہ "عاشق" کی نہیں "معشوق" کی شاعری کا دور ہے۔ عشق کا وہ تصور جو تھوڑا اور قائم کے پاس ملتا ہے اس دور کے حوزاء کے لیے اپنی ہو جاتا ہے اور عشق ایک اور جوہر بن جاتا ہے۔ "ع" کہ عشق ہے مرے کا عہد ہے چلاکس کا یو جہ" (انشا) جس کی بود و باش کے بارے میں بھی یہ معاشرہ بے خبر ہے:

حضرت عشق دیر میں رہتے ہو یا حرم میں تم مجھ کو نہیں بلکہ اطلاع آپ کی بود و باش سے

(انشا)

معشوق اور اس کے چہ نظروں پر یہ معاشرہ جان دیتا ہے اور یہی چیز اس دور کی شاعری میں دہرائی ہے:

رات تو بند تھا کھولنے کی ہمت میں کلی صبح نزدیک ہے لے اب تو کہا مان کہیں

(جرأت)

مجھ پر دل کو قحاصوں ہوں آتا ہے جب کہ یار ہے اختیار چھاتی چہ لگتا وہ لات کا

(جرأت)

گچھوں کو مل میں اس کو تو یہ جھٹلا کے کہے داروں ہاتھوں کو ترے آج ہی سب پیار نکال

(جرأت)

کیا غضب تھا چھانکر دیدار آدمی رات کو دھم سے میرا کوٹا اور وہ تھوڑا اضطراب

(انشا)

مان پر دھر ہاتھ میری ماگ سی اک پھر یک دی گدگدی آئینہ چنگی کا بنا تھا چنگلا

(انشا)

نسائی لہجہ بھی اسی اثر سے زبان و لہجہ میں شامل ہو جاتا ہے:

مر کے ہاتھوں سے لنگ جھکے سے الجھا تو کہا اب لگا مجھ کو ستانے یہ ٹکڑا تھوڑی

(انشا)

اور اسی کے اثر سے "داسوخت" کا لہجہ بھی غزل کے حوزاء میں درآ جاتا ہے:

جو آنکھیں تم نے پھیریں تو دل اپنا ہم بھی پھیریں گے

جب الفت ہی نہیں تب قلمو ایذا اٹھانے کا

(جرأت)

لگا دیں گے دل ایسے سے کہ تم بھی رنک کھاؤ گے یہ سن لو تم کہ ہے ڈھب یا نام کو بھی جلائے گا

(جرأت)

مجھ سا جو کوئی تھو کوئل ہائے کا تو ہاتھیں میری طرف سے تو بھی پتہ پکا سا کرے گا

(جرأت)

(۹) اس دور میں شاعری لازماً امارت تھی۔ عام طور پر نواب دایمیر شہزادے کی شاعر کو صیفہ شاعری میں لازم دیکھ لیتے تھے اور اس سے اپنا دربار جانتے تھے۔ انکا پہلے شہنشاہ الدولہ کے دربار سے وابستہ رہے۔ پھر مرزا سید حسن شہزادہ سلیمان شکوہ کے درباروں سے اور پھر وزیر الملک نواب سعادت علی خاں کے دربار سے۔ جرأت نواب محبت خاں محبت سے وابستہ رہے اور پھر شہزادہ سلیمان شکوہ سے وابستہ ہو گئے۔ مصطفیٰ شہزادہ سلیمان شکوہ کے علاوہ اس دور کے بہت سے امیروں سے وابستہ رہے۔ اپنے دربار سے میں لکھا ہے کہ "فقیر مہم در سر کار انجاس (نواب کلب علی خاں بہادر) بہ صیفہ شاعری چہ شہزاد مغل مرزا تیار داشت [۱۶]"

"تذکرہ ہندی" اور "ریاض البصحا" میں مصطفیٰ نے بہت سے دوسرے شعرا کی صیفہ شاعری میں علامت کا ذکر کیا ہے۔

(۱۰) شاعری چونکہ اس تہذیب کا لازمی جز تھی اس لیے نواب دایمیر کے دربار میں اپنی عزت و حیثیت کو قائم کرنے کے لیے شاعروں میں جذبہ رقابت بڑھ گیا تھا۔ اسی لیے اس دور میں شعرا کے درمیان جتنے معرکے ہوئے کسی اور دور میں کم نہ نظر آتے ہیں۔ مصطفیٰ و جرأت اور جرأت و سب نوا کے معرکوں کا ذکر ہم جرأت کے باب میں آنکھ مصحفات میں کریں گے۔ مصطفیٰ و انکا کا معرکہ تو تاریخ ادب اردو کا ہیامعرکہ ہے جس میں فریقین نے شاعری کے حدود سے تجاوز کر کے سارے معرکہ فطرت کو اپنا حق قرار دیا تھا۔ اس طرح مصطفیٰ و انکا کو ان سودا مرزا عظیم بیگ، انکا و قاضی، انکا و راضیہ وغیرہ کا ذکر بھی ہم آنکھ مصحفات میں کریں گے۔ ایسے مواقع پر شاعر کا قلم کو ادب بن جاتا تھا اور جھوٹے وہ ایک دوسرے کی سات چیتوں کو بین کر رکھ دیتے تھے۔ صاحب دربار اور اعلیٰ محفل ان معرکوں سے مزہ لیتے تھے۔ ان معرکوں میں بعض دھم دار حوا کے علاوہ کمزور میں تک سوت لی جاتی تھیں۔ مرزا علی مہلت اور مرزا علی نقی معرکہ کے درمیان جو مناظرہ ہوا اس میں یہ طے پایا کہ دونوں کو جتنی پار جا کر کمزور سے اس کا فیصلہ کر لیں۔ دونوں میں تنکا زنی ہوئی۔ مہلت بری طرح ڈھکی ہوئے اور کچھ دن بعد دھوں کی تاب نہ لا کر مر گئے۔ مرے مر گئے مگر خضاب کا نام نہیں بتایا۔ بعد میں ان کے دربار نے معشر کو انکی موت کے گھات اتار دیا [۱۷]

(۱۱) نواب دایمیر جاگیر دارانہ نظام میں مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔ ان کا مذاق اور ان کی پسند کے اثرات سارے معاشرے پر پڑتے تھے۔ اس دور میں یہ لوگ مرادآگ سے عاری تھے اور میں و ملرت کے میدان میں مرادآگ کے جوہر دکھاتے تھے۔ اس دور کی محمود تہذیب قزاقان سے عاری ہونے کے باعث یکہ رخی تہذیب تھی مگر کی پروہ نشیں اور جوشم و سیا کا پتہ تیار نہ جاتی تھی اس معاشرے کے سر و کونایہ تھی:

نہیں چاہے شرم اتنی بہت کہ بھل میں بن بیٹھے جیسے بت (انکا)

اسی لیے بالانشین ملوانک اور زن پا زاری نے مسنونہ ولی بن کر مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ سارا معاشرہ اسی کے ارد گرد گھوم رہا تھا۔ جسم کی لذتیں زندگی میں دس گھول رہی تھیں۔

جزاوں و دیووں کو یہاں کی پرواں نے ڈاڑا ہے

نہیں یہ گھٹو اک راہا اندر کا اکھاڑا ہے

(انکا)

کردار کی طوینت اور اخلاق کی پستی اپنی طبیعت میں باقی نہیں رہی تھی۔ جو صاحبان اقتدار تھے وہ اصراف سے چاہنے وال

فریقوں اور پیش پستی میں چلے ہوئے تھے۔ میر کی شاعری اپنی ساری عظمتوں کے باوجود اس دور کے لیے بے سنی تھی۔ مسکنی بھی اپنی شاعری کے اسی حصے سے اس معاشرے میں زندہ رہے جو اس دور کی مقبول و پسندیدہ شاعری کے مطابق تھا۔ اس دور میں جو جسم و وصل کا بے باکانہ اظہار ملتا ہے، شاعری میں جو لائق خار جیتھ لاتی ہے، مبالغہ حسن کا جو رنگ و سبک ہے، اس کی وجہ یہی تہذیبی اثرات ہیں جنہوں نے اور اوروں کے درباروں اور گھروں سے سارے معاشرے میں سرایت کر رہے تھے۔ انہیں اثرات سے اس دور کی نئی نسل تیار ہوئی اور اپنے عقلمندی اظہار کی بنیاد انہیں پر رکھی جس میں محاذ کا پہلو اتنا نمایاں تھا کہ عشق پرانی ہی بن گیا۔ محبوب خواہ تک کے جسم کے اندر نظر آنے لگا اور پختہ "رہنمائی" بن گیا۔ سہاگ اجڑی ولی کا پردہ رنگ نہیں تھا۔ جب شاہ نصیر گھنٹہ آئے تو مشاعروں میں ان کی شاعری کو دور نہیں ملی۔ مسکنی نے لکھا ہے کہ ہلی ولی انہیں مسلم ائمہ سے اجاڑتے ہیں اور تک با شہرا کہتے ہیں لیکن جب وہ گھنٹہ آئے، اس دور کے نصحاء سے ملاقات کی اور مشاعروں میں طری غزلیں پڑھیں تو ان کے "نخن بلند" کا مرتبہ معلوم ہو گیا۔ (۱۱۸)

اس وقت گھنٹہ نصحاء، شعراء اور ہائے معصومہ تو اورانی سے بڑا مرکز تھا۔ مسکنی نے لکھا ہے "گھنٹہ کے مہزون شعراء میں اس وقت" (۱۱۹) اس دور کے بڑے شاعر اس وقت گھنٹہ کی بن کر گھنٹہ میں داخل ہوئے اور رہے تھے اور ولی کم و بیش خالی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اب وہ دور آ گیا جب گھنٹہ ولی کو مٹا کر نئے لگا۔ اب وہاں کی نئی نسل بھی گھنٹہ کے اثرات قبول کر رہی تھی۔

(۱۲۰) اس دور کی شاعری میں خار جیت پر اس لیے زور ہے کہ خود اس تہذیب کو ظاہر پرستی پر زور تھا۔ رعایت عقلی، خلیج حکمت اور محبتی اس کا جزو ہیں۔ جرأت، انکسار، مسکنی و غیرہ کی وہ مشغولیاں دیکھیے جو مضمحل، بردست، گرما، سردی، مجروح و غیرہ جیسے موضوعات پر لکھی گئی ہیں۔ ان میں رعایت عقلی ایک روحان بن کر ابھرتی ہے اور یہ آتش و جانج کے دور کا ایک نمایاں روحان بن جاتا ہے۔ مشغولی نگار شمیم اسی رعایت عقلی سے اپنی شان انفرادیت قائم کرتی ہے۔

(۱۲۱) اس دور میں ایک رنگاں اور نمایاں ہوتا ہے۔ ہندوستانی عنصر یا طور و رسوم اور پراچاری و ہندی لائسل الفاظ شاعری میں ذریعہ اظہار بننے لگتے ہیں۔ یہ انداز مسکنی و جرأت کے ہاں کم لیکن انکا کے کلام میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ انکا نے اس عنصر کو اس طور پر اپنی شاعری کے آہنگ و مزاج میں سمایا ہے کہ وہ جو شاعری بن گیا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے

کپڑے کے پرانگیا میں لگا دھوکا ہوئی ہے کشن پر کاٹن کو سورے انگ میں کپڑا

(انکا)

مہا دیا ترے جو کیلاش سے اپنی بنا کھولے تو شاہ بن سکے اس جوگ کے چراگ کا جوا

(انکا)

شہر کے گنگے سے پار تھی لپٹ گئیں کیا ہی بہار آج ہے برصا کے زفر پر

(انکا)

تو سنے ہت کدہ یوں جائے خواہی انکا کہ جاپ تاپ کو جیسے کوئی برہمن جائے

(انکا)

(۱۳) اس دور میں جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں اور دوسرے پیشوں کی طرح شاعری بھی ایک پیشہ بن گئی تھی۔ جیسے ہر پیشہ اختیار کرنے سے پہلے استاد کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح فن شاعری سیکھنے کے لیے بھی استاد کی ضرورت تھی:

حفت مطلق ہے لہ شعر کا آقا صادق چاہے نہ رہے شاگرد استاد سے کام

ایسا استاد جو سوز شاعری اور نکات فن بتا سکے اور شاگرد کے کام پر اصلاح بھی دے سکے۔ استاد کی حیثیت بھی شاگردوں کی تعداد سے متعین ہوتی تھی۔ شاگرد استاد کی حد درجہ عزت کرتے تھے۔ معرکے رانی میں استاد کا ساتھ دینے والے تھے۔ انکا مصطفیٰ کے معرکے میں کرم و شہر کے محقق کے علاوہ دوسرے شاگردوں نے بھی استاد کا ساتھ دیا تھا۔ جب کوئی شاگرد استاد کے سامنے راز لے کر تھوڑے شیرینی تعلیم کی جاتی۔ مشہور مرثیہ گو میر مظفر حسین جتوئی مصطفیٰ کے شاگرد ہونے کو شیرینی تعلیم کی۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ”میرا شیخ میر بخلی کہ وہ آہد تھیں دارود شیریں تعلیم کردہ اور مخلص شاگردی فقیر وہ آہد بود (۲۰) شاگرد استاد کا دل سے احترام کرتے اور برسوں خدمت کر کے فن شاعری کو حاصل کرتے تھے۔

اے مصطفیٰ استاد وہی ہووے گا آخر جو میری طرح عزت استاد کرے گا

(مصطفیٰ ششم)

جراث کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی۔ انھوں نے خطے میں دونوں شاگردوں کے کام کی اصلاح کے لیے مقرر کر رکھے تھے۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ”بروز اصلاح کردہ ہفتہ روزہ مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ یک شبہ کہ ہر شاگرد اس مجمع شدہ تہذیفات خودی خواندند و اصلاح ہر یک سی شد“ (۲۱) اس دور سے پہلے بھی استاد شاگرد کا رشتہ قائم تھا۔ جرأت جعفر علی حسرت کے شاگرد تھے۔ سدا شاہ حاتم کے شاگرد تھے۔ انکا قاضی بن گئے تھے۔ اس دور میں چارہ شنبہ ایک تہذیبی ادارے کی صورت اختیار کر گیا تھا اور شاگردوں کے سلسلے خاندانی شجرہ کی ہی اہمیت اختیار کر گئے تھے۔ شاگرد اس بات پر فخر کرتا تھا کہ میں کمال استاد کا شاگرد ہوں۔ مصطفیٰ کے سلسلے کے شاگرد تین چار تہذیبی گروہوں کے بعد بھی اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ ان کا سلسلہ شاگردی مصطفیٰ سے ملتا ہے۔

(۱۵) اس دور میں ”ارو“ کا لفظ زبان کے معنی میں عام طور پر استعمال ہونے لگا ہے۔ انکا نے لفظ ”ارو“

”کو تو پایے لطافت“ (۱۲۲۲ھ) میں عام طور پر زبان کے معنی میں ہی استعمال کیا ہے۔

”اگرچہ نزد فصیحان ایسا الفاظ را شہاد سے نیست و محام اردو نیز مستعمل نمی کنند لیکن برائے

مثال علامہ سر ذرا بیغ نوشتہ شہ زبان اردو خیال نہ پایے کرد“ (۱۲۲)

مصطفیٰ نے بھی اپنے تذکرہ میں لفظ ”ارو“ کو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ تذکرہ ہندی میں لکھتے ہیں۔

”چوں اصلطی معمار راست لہذا بجائے زبانہ بخوبی نہادہ ارانے زبان اردو چنانچہ پایے از زبان

محدث بنائش فی شد“ (۱۲۳)

”ریاض المصباح“ (۱۲۳۴ھ) میں بھی عام طور پر اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے مثلاً

”میر میری و بھٹوہ سر زان فقیل کہ او ہم باد صوب قادی کوئی دہائی اردو رانی رہتے داشت“ (۱۲۴)

”درد بان اردو کے رہتے قریب صد کس اسیر ز اوہ (۱۲۴) و قریب ز اوہ (۱۲۴) شاگردی گروہ آہد (۱۲۵)

”وہ کتاب درد بان اردو کے رہتے شکر آجین از خندہ تفرش روایتی سواد پندہ رفیق“ (۱۲۶)

”آں واقعہ شہادیدہ مضمون زبان اردو خواندہ شد“ (۱۲۷)

مصحفی نے اپنے کلام میں بھی اردو محفل زبان پارہا استعمال کیا ہے:

آتا ہے یہ اب بھی میں کہ اردو کی زبان سے اک قاری مطلق میں چڑھوں دست و گریبان
ہے جو طرز اعلیٰ اردو کی اس زبان میں اپنی طرف ہم اس کو منسوب کر چکے ہیں
واقف ٹھیں زبان سے اردو کی جس پہ آہ کیا کیا عزیز کرتے ہیں اشعار کا گھنٹہ

”مصحفی“ ”زبانِ اول“ میں جو ۱۹۰۰ء کے لگ بھگ مرتب ہوا اردو کا لفظ زبان کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جس لیکن ساتھ ساتھ اردو زبان کے لیے ”ہندی“ کا لفظ بھی استعمال کرتے ہیں:

مصحفی قاری کو خالق پہ رکھ اب ہے اشعار ہندی کا رواج
اور لفظ غزل کو اردو غزل کے لیے استعمال کرتے ہیں:

ابہت مصحفی کو ہے دیکھنے میں دھڑکی یعنی کہ ہے زبان وہ اردو کی وہ زبان کا
اے مصحفی اک اور بھی لکھ ریختہ یعنی تو شاعر طرا ہے، تری فکر رسا ہے
کیا ریختہ کم ہے مصحفی کا ہو آتی ہے اس میں قاری کی

(۱۶) اس دور میں اردو عام و محفل ہو کر قاری کی جگہ لے لیتی ہے۔ قاری کا رواج کم سے کم ہوتا ہے اور خاص و عام کی تخلیقی صلاحیتیں اردو زبان کے ذریعے ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ معاشرتی سطح پر ایک بڑا انقلاب تھا جس نے ہوا اس کا رخ بدل دیا۔ مصحفی نے اپنے تہ کرتے میں اس تبدیلی کے بارے میں لکھا ہے کہ: ”میں زبان قاری از ہے علمی صاحبان زمانہ اور نقاب افشا دار و طبیعت پادشتر محتوجہ ریختہ انداز“ ۱۹۰۸ء اردو زبان کے اسی رواج کے پیش نظر انشاء اللہ خاص انکے نے اس عام زبان کی مدد سے، جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی، اردو زبان کی قواعد” تدوین“ کی طاقت“ (۱۹۳۴ء/ ۱۹۰۷ء) کے نام سے تالیف کی اور اس میں اردو زبان کے مخصوص مزاج کو دنیاوی اہمیت دے کر اس بات پر زور دیا کہ وہ اصول جو عربی و فارسی میں مستعمل ہیں، ضروری نہیں ہے کہ وہ اردو زبان کے مزاج و اس کی صوتیات اور لسانی تقاضوں سے مناسبت رکھتے ہوں۔ اس سلسلے میں اردو زبان کا مزاج اہمیت رکھتا ہے۔

(۱۷) اس دور میں شاعری لازماً عبارتِ قافیہ تھی لیکن وہ اتنی اہمیت اختیار کر گئی تھی کہ ایک عام معاشرتی دلچسپی کا سبب بن گئی تھی۔ مگر گھر گھر قافیہ و غیر قافیہ مشاعرے ہوتے جس میں چھوٹے بڑے، استاد و شاگرد و شعر و شریک ہوتے اور مصرع طرح پر غزلیں کہہ کراتے۔ مصرع طرح عام طور پر سنگار و زمین میں ہوتا۔ کوئی غزل و غزل کہہ کر لیتا۔ اور کوئی جسے نئے قوافی کی یاد دلاتا۔ انکے نے قوافی سعادت علی خاں کی محفل مشاعرہ، جس میں مصرع طرح تھا: ”ج“ ”ہوا بیانیہ و دودل سے کوہ قاف کا جوڑا“۔ قاف، اوصاف، اعراف، انصاف، ”جانی“ کا جوڑا ”دو بیانیہ قافیہ ایک ساتھ الفاظ و غزلیں پڑھیں۔ مشاعرے شاگردوں کی تعلیم و تربیت کے لیے بھی اہمیت رکھتے تھے۔ مصرعہ انشاء مصحفی کے بعد جب مصحفی کو شہ کیر ہو گئے تو اپنے شاگرد شیخ محمد یحییٰ خاں کے کہنے پر شاگردوں کی محفل و تربیت کے لیے مجلس روشن آرا میں محفل مشاعرہ منعقد کرنے کی اجازت دی (۱۹۰۹ء) جس وقت اپنے بہت سے شاگردوں کے ساتھ مشاعرے میں شریک ہوتے تھے۔ قافیہ مشاعروں میں شرکت سے شاگردوں میں فنی شاعری کا شعور اور اعتماد پیدا ہوتا تھا اور خواص و عوام میں ذوقِ فنی گھمرا تھا۔ اس دور سے پہلے اچھے مشاعروں کا ذکر کم کر دیا کہ اب سب پارہا میں نہیں ملتا۔

(۱۸) اس دور میں انگریزی تہذیب کے اثرات معاشرے کے باطن میں اترنے لگتے ہیں اور انگریزی

اشیاء کے ساتھ متعدد انگریزی الفاظ بھی زبان و بیان کا حصہ بننے لگتے ہیں۔ اس دور کے ادب و شاعری کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اب یہ تہذیب فرنگیوں کی ایجادات سے حیرت زدہ ہے اور احساس کمتری کے ساتھ ایک خوف میں مبتلا ہے۔ انفرادی صدی میں ”فرنگی“ کا لفظ ایک علامت تھا لیکن اب وہ ایک حقیقت بن جاتا ہے۔ سعادت علی خاں حیرت سے کہتے ہیں کہ ”ننگے میں انگریز لڑکیوں کے پڑھنے کے لیے ایک کمر ہے۔ وہیں معظم سب کو ایک ساتھ تعلیم دیتا ہے۔۔۔ اور اقرار کے دن گرہا کی زیارت کے لیے ہمیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔۔۔ انگریزی چٹن کی طرح لڑکیاں چادر پار کی صف بنا کر چلتی ہیں سب کی ایک پشتاک ہوتی ہے“ ۳۰ اٹکن نے انگریز آگ کے صرف آٹھیں ٹکٹے کی مدد سے کوئلہ بکائے تو نواب سعادت علی خاں اور دوسرے حاضرین حیرت میں رہ گئے [۳۱] طبع خاص میں جانے کا عام رواج تھا ۳۲ انگریزی وہاں کا اور ڈاکٹر کا علاج بھی رواج پانے لگا تھا۔ نواب سعادت علی خاں نے اٹکن کو انگریزی سیکھ دیا تو انہیں بہت فائدہ ہوا۔ نواب سے کہا: ”وہ انگریزی سیکھ جاتا ہے نہ عورت لڑایا تھا خدا کے فضل سے اس سے بہت فائدہ ہوا۔ ارشاد ہوا کہ تم پہلے قائل نہیں تھے اب ہاں گئے“ [۳۳] اس دور میں یہ تہذیب انگریزی تہذیب کی قائل ہونے لگی ہے۔ نواب سعادت علی خاں نے نہ صرف انگریزی زبان سیکھی بلکہ انگریزی وضع کی کولمیاں بھی تعمیر کیں اور انہیں انگریزی سداں آرائش سے آراستہ کیا۔ سنبھلی تھکے کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتے ہیں اور کہتے ہیں:

سامعہ بے سواں ہے کہ مراد الٰہی جس میں خود بخود چہرے کی طو بخور آواز آتی

اس دور میں انگریزی تہذیب اپنے اقدار کے ساتھ ہماری تہذیب پر غالب آنے اور اس کا رنگ بدلنے لگتی ہے۔ اسی کے برعکس اس دور کے شعرا کے کلام میں انگریزی الفاظ استعمال میں آنے لگتے ہیں:

پوڈرا (Powder)	ج	کوئی عینم سے چمڑک بالوں پر اپنے پوڈر	(اٹکن)
کوچ (Coach)	ج	کوچ پر تاز کے جب بانو رکھے گا بن ٹھن	(اٹکن)
گیلاس (Glass)	ج	اپنا گیلاس ٹھونے بھی کرے کے حاضر	(اٹکن)
بوتل (Bottle)	ج	غیر دگل بھی دھان کھولیں گے بوتل کے دھن	(اٹکن)
پلٹن (Platoon)	ج	لال لادے گا سلائی کو بنا کر چٹن	(اٹکن)

مطبوعات سے بچے ایک تو پچھلے دل کو بھڑکتا ہی نہیں چٹن کا یہ بہرا پانی
(شمارہ فروری)

الکٹریسیٹی (Electricity): ایک الکٹریسیٹی ایسی ہے جاتی جس کو (اٹکن)

دل بھرگر (Well Beger):

کرنے لے کر آؤ کی کہتا ہے یوں دل چرما سے ختم سے دل بھرگر بڑا صاحب لڑائی مانگا (اٹکن)

کونسل (Council): کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بن کونسل کیے (سنبھلی)

پنسل (Pencil): دست خوش میں گرید سی کا پے پنسل (سنبھلی)

گلاس (Glass): آؤ سے گلاس سے کاتیاں پشت دست کھائے (سنبھلی)

بیسکٹ (Biscuit): رکھتا ہے سو خود سے جو پاس اپنے او بیسکٹ (سنبھلی)

اس دور کے دانشوروں میں انگریزوں اور ان کی تہذیب کے بارے میں دورہ دینے جلتے ہیں۔ ایک روئے
انگریزوں کی فکری و کلاسی طور پر تسلیم کر لیتا ہے۔ یہ بد باد سرکار کا رویہ ہے جس کے ترجمان دلائل و دلائل ہیں:

نہج سلطان کا قصہ وہ سنا ہوئے گا	کر کے کیا کام پھر اوصاف جو کیا تھا راجن (۳۳)
لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دور	دکھنا کانپ گیا جس کے سبب سب دشمن
قوم انگریز ہیں ایسے کہ جن سے کانپے	آوے کر فوج عمارت سمیت آہر من
وہ پہ ان کو خدائے وہ دیا جن کے حضور	چڑ کیا ہے وہ بھیکیں (۳۵) وہ کہاں کا راون
کھلی نوکری جب تک کہ رہے یہ قائم	بادشاہی رہے اس کی بھی بہ جیو حسن

دوسرا رویہ یہ ہے کہ انگریزوں نے یہاں کی دولت لوٹ لی ہے۔ سازشوں اور جھوٹوں سے ہندوستان کی
طاقتوں کو زیر کر لیا ہے۔ نہج سلطان اس روئے والے دانشوروں کا ہیرو ہے۔ مصلحتی اس دور میں اسی روئے کے ترجمان
ہیں:

ہندوستان میں دولت و شہرت جو کچھ بھی تھی	کافر فرنگیوں نے بہ تدریجین لی
(مصلحتی)	
خمس کو لی یحییٰ نصاریٰ کے سکوں نے	ہوں ہاتھ سے اس فرقہ اسلام کی مدلی
(مصلحتی)	
قوز جہز آوے ہے آیا خوب نصاریٰ کے جین	فوج دشمن سے وہیں لپٹے ہیں سردار کو قوز
(مصلحتی)	

”مجمع التواریخ“ (تجلی - غیر مطبوعہ) میں مصلحتی اپنے اس روئے کو زیادہ وضاحت سے ہوں بیان کرتے ہیں:

”اگر گلستان ہندوستان کہ ہے باطن ارض و خار لیز صحت و جھوٹا جہان فرنگ کہ خدایا توں قوم از روئے
روں زیادہ تر است۔ پاک شود ازین چہ بھڑ۔ اگر رنگ و ریخت و دست جس و آں دہا ازین زمین آدم
تر نہیں مستاصل و مستخر کر دہا المرک۔۔۔ ملک و کن را کہ زبچے ست و بیج مسامح مانع طیار سیدہ
باشد کہ بعد از طرب آفتاب مرغی شاہ کہ بخت مرصہ بریں قوم سگ سیرت، سگ بہ ست نیک کی
دانت چہ بآسانی حشر شود و پاپہ تخت ہندوستان جنت لکان را کہ قصود از مسودہ جنت ذب و ملی
است۔ چہ بآسانی و لطیف الخلیل آہستہ آہستہ قوم خوشتر گزاشتہ یعنی در جہز کا ظہیر و آوردن۔ غرض کہ
در نکستہ کلی ایں قوم ہندوستان بہت امر او در مالدی ملائکہ در شکستہ و روئے پالائی شود“ (۳۶)

یہ دونوں روئے آج تک اسی طرح متوازی جاری ہیں اور تہذیبی سطح پر بھی دونوں روئے آج بھی ہمارے ادب کا حصہ
ہیں۔

(۱۶) اس دور کی شاعری میں ”سراپا نگاری“ کا رجحان عام ہے۔ یہ رجحان مثنویوں، دواسوختوں، اور مستزاد
میں بھی ملتا ہے اور اس دور کی فنون میں بھی۔ جسم محبوب کا کوئی حصہ ایسا نہیں ہے جس کا انہماک اس دور کی شاعری میں
طرح طرح سے نہ ہوا ہو۔ یہ رجحان مصلحتی، دانش، جرأت، نہ کلیں اور اس دور کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کے ہاں
وہیسی کا رنگ نکھوڑا ہے۔

ایسی صورت قلعہ بند غزلوں کی ہے۔ بعض غزلوں میں دو دو قطعہ آ جاتے ہیں بلکہ بعض غزلوں میں ان کی تعداد تین تک پہنچ جاتی ہے۔ جرأت کے ہاں ایسی غزلوں کی تعداد سبکی سے زیادہ اور انکا کے ہاں بھی سبکی سے زیادہ ہے۔ جرأت کی بعض غزلوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ معاملہ حسن و محقق کا افسانہ بنا رہے ہیں۔ ایسی صورت انکا کی بعض غزلوں میں ملتی ہے۔

اس دور کی غزل کا ایک اور رہنما خان مظفر ٹٹاری ہے۔ سبکی و انکا کے کلام میں ایسے اشعار پار جاتے ہیں جن میں قدرتی منظر کے جمال کو بیان کیا گیا ہے۔ بعض اشعار میں یہ متاعِ شائیں بحال اپنی پہلو اُبھارتے ہیں اور بعض اشعار میں حسنِ محبوب کے اعتبار کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ جنس کی لطافت ان خطروں کے اندر بھی ہوتی ہے۔ مظفر ٹٹاری انکی کی غزل کی الماریت ہے۔ سبکی کے ہاں مقرر کا بحالیاتی پہلو موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ وہ نرم محبوب کی لطافت کو منظر سے مل کر دورِ بختر بنا دیتے ہیں جیسے یہ شعر دیکھیے:

اک بجلی کی کوئہ ہم نے دیکھی اور لوگ کہے ہیں وہ بدنِ خدا

(۲۰) میر دور کے دور کی طرح اس دور میں بھی ”غزل“ مقبول ترین صنفِ سخن کی حیثیت سے باقی رہتی ہے۔ اس دور کے ہر شاعر کے مجموعہ کلام کا نصف غزلیات پر مشتمل ہے لیکن شہزادت بھی بڑی تعداد میں لکھی گئی ہیں۔ ”نکلیات جرأت“ میں شہزادوں کی تعداد (۳۱) ہے، انکا کے ہاں (۱۱) اور سبکی کے ہاں (۲۰) ہے۔ رنگینا کے ہاں شہزادوں کی تعداد (۴۳) ہے۔ نواب محبت خاں محبت کی شہزادی ”اسرارِ محبت“ مرزا علی لطیف کی شہزادی ”میر بجک شقی“ میر شیر علی افسوس کی شہزادی ”مہار خن“ میر محمد حسن تھانی کی شہزادی یعنی بہتوں، میرت و حضرت کی شہزادی پدماوت، اہلس کی شہزادی ”نکلی بہتوں“ نور شہزادی ”نکس و صورت“ وغیرہ وغیرہ بھی اسی دور میں لکھی گئیں۔ شہزادی کے موضوعات میں ایک تو وہ موضوعات ہیں جن میں موسم، چاندی، صوفی کیزے، کھڑے، ذاتی تجربے و واقعات موضوعِ سخن ہیں لیکن زیادہ تر شہزادوں میں کسی داستانِ عشق کو بیان کیا گیا ہے۔ اس دور میں شہزادی فساد کوئی اور شاعر نے دونوں کے قصوں کو یکے وقت آسودہ کرتی ہے۔ اردو کی کم و بیش عظیم شہزادی آگے دیکھیے اسی دور میں لکھی گئی ہیں۔

قصیدہ بھی اس دور کے جاگیردارانہ ذہن کی تہذیبی، سماجی و معاشرتی تقاضوں کو پورا کرنے کی وجہ سے مقبول و خاص صنفِ سخن کے درجے پر قائم رہتا ہے۔ انکو سبکی قصیدہ گوئی کے فن میں ممتاز ہیں۔ جرأت نے بھی قصیدے اور دیگر قطعہات لکھے ہیں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ قصیدہ ان کے مزاج سے متناہت نہیں رکھتا۔

”قلعہ نگاری“ بھی اس دور کی ایک مقبول صنفِ سخن ہے۔ قطعہات اتنی بڑی تعداد میں شعرا کے دواوین میں ملتے ہیں کہ ۶۰ تا ۱۸۵۹ء میں مبداءِ انشور خاں نساخ نے قلعہ کشمیر کا ایک تذکرہ ”قلعہ منتخب“ کے نام سے تالیف کیا (۱۳)۔

اردو ”تاریخ گوئی“ اس دور میں ایک عام و مقبول فن کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ کم و بیش ہر شاعر کے دواوین میں قطعہات تاریخ ملتے ہیں جن میں سبکی، جرأت، انکا، بھی شامل ہیں اور فی نسل کے وہ شعرا بھی جن کی شہرت اس دور کے دواوین اور جہانِ استادی تک پہنچتی ہے اور جن میں تاریخ و ذکی مراد آبادی بھی شامل ہیں۔

ایک اور صنفِ سخن، جو اس دور میں مقبول تر ہوتی ہے ”مرثیہ“ ہے۔ مرثیہ انکی دور سے لے کر افادہ دہری صدی تک قاتر کے ساتھ ملتا ہے لیکن انیسویں صدی میں دھکرانِ اردو کے شہساز حاکم کی وجہ سے ۱۸۵۰ء میں بہت زیادہ

مخصوص محاورہ اور دوسرے محاورے میں بیان کرتے ہیں۔ ہاشمی بارہ ماہ سے اور دہلوی شاعری کی روانت کو جس میں چند بات عشق کا اعجاز و عورت کی طرف سے کہا جاتا ہے وہ ماکر ایک نئی صورت دیتے ہیں۔ ضروری نہیں ہے کہ ہاشمی کی یہ عورت کوئی بازاری عورت ہو۔ لیکن ”دہلوی“ کی عورت چھوٹا بازار کی عورت ہے جو اپنے مخصوص الفاظ و محاورہ میں اپنی بات مرد کی زبان میں دوا کرتی ہے۔ رنگین نے جو زبان استعمال کی ہے وہ دہلویوں کی زبان کی طرح ایک طرح سے اصطلاحی زبان ہے جسے اس طبقے کی عورتیں خوب سمجھتی ہیں جب کہ ہاشمی وہی عام دہلی استعمال کرتے ہیں جو اس دور کی عورتیں بول رہی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کسی طوائف یا کسی عورت سے دہلوی کا کوئی دہلیان یا دہلوان نہیں ہے۔ دہلوی، اسکے ذریعے طوائف و عورت اپنے جذبات و خواہشات کو بازاری عورتوں کی زبان میں ادا کرتی ہیں۔ ہاشمی کے ساتھ بیان کر رہا ہے۔ یہ صنف اس دور کے پیش پسند و لذت کوئی معاشرے میں اس لیے مقبول ہوئی کہ یہ اعلیٰ محفل کے محفل میں شریک اور مزہ و شائق کر دیتی ہے۔ رنگین کا دہلیان ۱۸۴۲ء کی تصنیف ہے اور اس کے بعد انھوں نے بھی اپنا ایک الگ دہلیان ”دہلیان رنگین“ کے نام سے مرتب کیا اور اس صنف کو مقبول بنایا۔ یہ صنف نہ صرف اس دور میں بلکہ آنے والے دور میں بھی جان صاحب وغیرہ کے ہاں قبولیت عام حاصل کرتی ہے۔

(۲)

آئیے اب مصحفی، دانکن کے اس دور کی زبان کو بھی دیکھتے ہیں۔ اس دور میں لکھنؤ کی زبان ذیل محکمہ کے دو صنف ہو جاتی ہے اور میر و سدا کی زبان سے آگے چل کر ایک ناز و اعلیٰ صورت میں سامنے آ جاتی ہے۔ اب اردو ایک خود مختار زبان کی حیثیت میں فارسی و عربی سے آزاد ہو کر اپنے قواعد اور اصول زبان پر زور دینے لگتی ہے۔ انھوں نے لکھا کہ ”میر و لفظ جو اردو میں مشہور ہو گیا عربی ہو یا فارسی ترقی ہو یا سربانی، مہجانی ہو یا پوربی، اردو نے اصل غلط ہو یا سچی وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق استعمال ہے تو بھی سچی ہے اور اگر خلاف اصل استعمال ہے تو بھی سچی ہے۔ اس کی صحت و غلطی اردو کے استعمال پر موقوف ہے کیونکہ جو کچھ خلاف اردو ہے، غلط ہے۔“ (۱) اسلامی سلیج پر اس دور میں یہ ایک ایسی بڑی انتھائی تجدیدی تھی جس نے اردو کی ترقی کے پر لگا دیے اور اس خود مختاری سے تیس چالیس سال کے عرصے میں ہی زبان نے ایک نیا چہرہ بدل لیا۔

اگر اس دور کی زبان کا ہم تجربہ مودود اور دہلوی کے دوسرے شعرا کی زبان سے ملاحظہ کریں تو زبان کی سطح پر لکھنؤ کی خدمات نمایاں ہو جاتی ہیں۔ وہ قدیم اثرات جو زبان میں چلے آتے تھے اردو کی میں عام و سراج تھے لکھنؤ میں وقت کی چٹائی میں چھن کر بہت کم ہو جاتے ہیں۔ جرأت زبان کو زیادہ احتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ وہ زبان کے ساتھ کوئی تجربہ نہیں کرتے اور وہ اس لیے بھی کہ وہ جس قسم کی شاعری کر رہے تھے خود اس میں کوئی نیا کھرا تجربہ نہیں تھا۔ انھیں تو مزے کے ساتھ وہاں تک بیان کرنی تھیں جو عاشق و معشوق کے معاملات میں عام طور پر پیش آتی ہیں۔ وہ دوسری ہی سے فیض آجاتے تھے۔ اچھے اور اس لیے دہلی کی زبان کے صرف وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام زبان کا حصہ تھے۔ اردو میں اردو زبان ایک نئے ماحول میں پروان چڑھ رہی تھی اس لیے وقت کے ساتھ ساتھ وہی الفاظ زبان کا حصہ بنے جو اس نئے ماحول میں قابل قبول ہو سکتے تھے۔ انکا زبان کے ساتھ بہت آزادی رہتی تھی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ محض و طرائف سے معاشرے کو رام کر رہے ہیں اور طرائف میں زبان کا تجربہ ایک فطری

امر ہے۔ ہر قاطبہ ذکر طرائف نگار نے زبان کے ساتھ، ہمیشہ آزادی بہت کر، یہی عمل کیا ہے۔ ہر طرفت و جملہ کے لیے انکا کو ہر طبقے کی زبان استعمال کرنے کی ضرورت پڑتی ہے کبھی وہ آزادوں کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ کبھی فقیروں کی، کبھی مادیوں کی، کبھی چوروں کی اور کبھی ملوثوں کی۔ اسی لیے ان کے کلام میں حصہ ایسے الفاظ استعمال میں آ جاتے ہیں جو عام فہم نہیں ہیں لیکن اس طبقے کے ساتھ مخصوص ہیں۔ اس کے باوجود ان کی زبان صاف شہری ہے اور مخصوص طبقاتی زبان کے الفاظ کو چھوڑ کر ان کی زبان ہدیہ سبب داری اردو ہے۔ انکا اردو زبان کے حواجز داں ہیں اسی لیے لفظ کو اس طور پر اپنے کلام میں ڈالتے ہیں کہ وہ لفظ اپنی جگہ پر روشنی دینے لگتا ہے۔ اگر انکا جو جرات کی زبان کا تہر، سوانہ، درد کی زبان سے مقابلہ کریں تو واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہی کی زبان میں استعمال ہونے والے حصہ الفاظ اب مستعمل نہیں رہے لیکن مصحفی کے پاس صورت حال قدرے مختلف ہے۔ وہ ایک طرف دہلی کی زبان کی پیروی کرتے ہیں اور دوسری طرف بہت سے ایسے الفاظ بھی ان کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں جو درحقیقت کھلے دامروہ اور مغربی بولی میں بولے جاتے ہیں۔ ان الفاظ کو کبھی وہ اپنے کلام میں استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے لکھنؤ کے اثرات بھی قبول کیے ہیں جن کے زیر اثر ان کی زبان بھی، جرات و انکا کی طرح، صاف بہ گئی ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان کے کلام میں، جرات و انکا کے مقابلے میں قدیم اثرات زیادہ ہیں۔ ان شعرا کی زبان کا سبب ضرورت مطالعہ تو ہم آ کھدہ ابواب میں کریں گے یہاں ہم صرف ان قدیم اثرات اور چٹوں کا ذکر کریں گے جو اس دور کے ممتاز شعرا کے کلام میں نظر آتی ہیں۔

انکا کے پاس "زور" کا لفظ، جہاں کہہ دو، درمیان حروک ہو جاتا ہے یا ہمارا استعمال میں آتا ہے مثلاً

ع کہ زور دین میں اب آتا ہے ناقلیلا

ع آتی سے وہ زور ہاں حصر سے اس خلاف میں

انکا مصدق "کھدا" "کا" "کھدا" کے "سنی میں استعمال کرتے ہیں مثلاً "کس اچھے مصدق سے کھداؤں

صورت لکھی۔ کلام میں زور پیدا کرنے کے لیے وہ ایسے الفاظ استعمال کر جاتے ہیں جو عام کی زبان پر تو چڑھے ہوئے ہیں لیکن تعلیم یافتہ لوگ نہیں بولتے مگر یہ الفاظ اپنی "عوامیت" کے باوجود مزہ دیتے ہیں اور یہی انکا کا مقصد شاعری ہے مثلاً ع جو کمر سے گاؤں پیرہہ کپڑوں کو تاندے میں سوئے سے مانعے لگا۔ ع ستارے جتنے چمک رہے تھے

سموں کو وہ درخشاں لگا۔ انکا کے اس بعض الفاظ کا استعمال اور دیکھیے:

کھ چاٹ (منہ پست): کہ کہنے والا ہوں کہ چاٹ میں تو جی جی کا

غیر ساتھ (غیر کے ساتھ): بارہ نوشی شب کو کی تھی تو نے شاید غیر ساتھ

اندیہ (انہی کے اندیہ): ہونہ وہ مایہ تو صحت شیشہ سے اندیہ کر

جریمانے (جہاں سے جہاں سے): لکھتے اس کو بدل آپ جہاں سے

دریش (دریش): نہ جہرے سامنے تم ٹھوک کر دریش کیا کرے

چلون (جہاں سے چلون): میں نے تھے چلون کی جاب چلون مارے

اسی طرح "ان" "نہ" "نہاے" "اس" "نہ" "تھ جن" "جہاں" "تھیرے" "تھیر" "زور" "جہاں" "زور" "دھڑلے" "بھلی" "کیا ٹوب ہے" اور "چکڑاؤ غیرہ۔

جراثیم کے ہاں بھی سرین - منکھ - پریکھا جس وقت ماچھڑ - واچھڑے - نہٹ و لیبرہ الفاظ ملتے ہیں لیکن ان کا استعمال پہلے کے شعرا کے مقابلے میں بہت کم ہو گیا ہے۔ ممکن ہے پاس کلام میں استعمال ہونے والے جراثیم کے بالکل ابتدائی دور میں کہا گیا تھا۔ اسی طرح "کھو" لفظ کے ہاں بھی کتابچہ اور جراثیم کے ہاں بھی لیکن ساتھ ساتھ "کھی" کا استعمال بھی کتابچہ کے بعد زیادہ ہے جب کہ تیز کے کلام میں درج اولیہ اول سے چشم تک صرف "کھو" ہی کتابچہ ہے۔ "بھڑنظر" سودا کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور اسی طرح انکا، جراثیم، سمٹنی کے ہاں کتابچہ ہے۔ عا بھلا بھرا بھرا نظر کیوں کر عا دلدرا دیکھیں ہم" (جراثیم)۔ جراثیم کے ہاں "پرقا" (بجائے پرقا) چٹکی (بجائے چپ) گھڑا ب (بجائے چھڑکا)۔ ڈارائی (بجائے ڈارائی) استعمال ہوتے ہیں۔

دور دوم سودا میں "ح" کا استعمال بعض الفاظ میں عام تھا جیسے "بھوٹھ" (بجائے بھوٹ) (بجی صورت انکا کے ہاں بھی ملتی ہے لیکن جراثیم کے ہاں نسبت زیادہ ہے مثلاً بھوٹھیں (تڑپیں)۔ بھوٹھ (بھوٹ) بھوٹھ (بھٹ) وغیرہ۔ فارسی حرف کا استعمال دور آرمودی میں مذموم سمجھا جاتا تھا شاہ حاتم نے اپنے کلام میں اسے خال خال استعمال کیا۔ لیکن سودا کے ہاں جیسا کہ ہم جلد دوم میں لکھا آئے ہیں، یہ استعمال عام ہے۔ لیکن اثرات ہمیں انکا کے ہاں ملتے ہیں لیکن جراثیم کے ہاں زیادہ ہیں مثلاً "پ" کا استعمال عا کاٹنے میں دوسرے جملے کیر (جراثیم) عا کما کر بچا ڈیں پ درگھٹاں کر (جراثیم)۔ اسی طرح "ڈ" کا استعمال عا بھوٹوں پ بھرا کے لفظ کا ارادہ (جراثیم)

حاجت لاطنی "لے" کا استعمال اس دور میں اب عام ہے۔ جراثیم انکا "لے" "کو کم کم موزوف" کیا ہے جب کہ کلام سمٹنی میں "لے" موزوف کی مثالیں کلڑ سے ملتی ہیں جیسے: جس کے آگے میں کہا مطلق کا پنے قصہ (سمٹنی، درج اولیہ دوم)

ہندوی لفظوں کو مختلف سے جوڑنے اور اضافت کے ساتھ ملانے کا اس دور میں عام رواج ہے جس کی مثالیں انکا، جراثیم، سمٹنی درج اولیہ اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں عام ہیں۔ میں نے خود اس جلد میں اس استعمال کو چوری طرح اختیار کر لیا ہے۔ مختلف کی مثال جس اس دور کے شعرا کے ہاں ملتی ہے عا آپس میں ان کے تو بہت اظہار دیکھا ہے (جراثیم)۔

ع اس آنے دہانے میں کیا: انکا ہے (سمٹنی، درج اولیہ) عا پرقول و درحسہ و دوازی و بھاس نہ (سمٹنی چہارم)۔

ع لیکن ہمیں ملح و کھی رنگ بھج (انکا) اسی طرح اسرافت کی یہ صورت بھی ملتی ہے: عا ڈال کر بڑے سے ہانگوں میں از اور سامن (انکا) عا نہ کہ دل لچھے اور کالی ہے ہا و بچھے (سمٹنی چہارم) عا بھرا بھرا کے سر قصہ دنی ہا پاس ہوں (شکل بچڑ (جراثیم)

اس دور میں بہت سے الفاظ و لفظوں میں ایک وقت استعمال ہوتا ہے جس اور آئندہ دور میں ان کی معیاری صورت مقرر ہو جاتی ہے اور قدیم صورت متروک ہو جاتی ہے مثلاً کیدھر بھی استعمال ہوتا ہے، کدھر بھی، کدھر بھی استعمال ہوتا ہے اور چدر بھی، ایدھر بھی، بیدھر بھی، بکدھر بھی، چدر بھی اور دھدر بھی۔ متروک لفظوں کا استعمال انکا و جراثیم اور لیکن کے مقابلے میں، سمٹنی کے ہاں زیادہ ہے۔

"فصل" میں مسخنی کے ہاں "رہے ہے" (نبھائے رہتا ہے) "اُسے ہے" (نبھائے ہوتا ہے) "اُسے دیکھے تھا" (دیکھتا تھا) "پھر ہے تھا" (پھر تھا) "ہے گا" (نبھائے ہے) کا استعمال ملتا ہے۔ حرأت و انکاء کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے لیکن مسخنی کے مقابلے میں کم ہے۔ آنکھ دو در میں ان کا سہارا استعمال مقرر ہو جاتا ہے۔

حاضر میں "م کو" "تھمارے" "تھکا کو" میرے کے معنی میں بھی استعمال کرتے تھے مثلاً: ج کیوں کہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کبھی (جراثیم) اسی طرح ہم کو ہارے کے لیے مثلاً: ج سودا کیا تو نے ہم ساتھ دوڑتی کا (مسخنی دوم) جراثیم اُسے بھی اُس سے استعمال کرتے ہیں۔ ج کیا بات اُسے پھر کسی انسان نے لگائی (جراثیم) مسخنی کے ہاں اُسے (دو کی جمع کے طور پر) کا استعمال و جان چہارم تک ملتا ہے: ج اُسے جڑوں میں ہیں بہار میں آزادی (مسخنی ماول)۔ یہ استعمال میر و سودا کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن جراثیم و انکاء کے ہاں نہیں ہے۔ ٹھنڈ میں "اُسے" کا استعمال نظر نہیں آتا۔

اس دور میں فصل کے استعمال کی ایک صورت انکاء و جراثیم، مسخنی در تھیں کے ہاں تو ہر کے ساتھ ملتی ہے کہ مرکب فصل جمع کے دونوں اجزاء بھی جمع استعمال کیے جاتے ہیں جیسے مسخنی کے ہاں: ج گل بھاڑیں ہیں گریاں نوپے ہے بال سخی۔ جراثیم کے ہاں: ج سوچیں ہیں نہیں۔ دو یکے کے مضمون بہت سے انکاء کے ہاں: ج کب خاک طبع کرے ہیں عام کو ہم۔ سلیمان ٹھوہ کے ہاں: ج سات سات آئیں ہیں دامن کو اٹھائے حیرے۔

جمع بنانے کی ساری جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن ساتھ ساتھ بعض قدیم صورتیں بھی نظر آتی ہیں مثلاً "کالی" کی جمع "کالیاں" ج حاضر پر ترے (نہیں) کالی کالیاں ہیں (مسخنی چہارم) ج کانتے ہیں وہی دوسروں کی راتیں کالیاں (جراثیم) ج یہ گیتا نہیں چھانکی جو کالیاں جو ہری لہری ہوئیں ڈالیاں (انکاء) اسی طرح ایکی مثلیں بھی ملتی ہیں کہ مرئی و فارسی الفاظ کی جمع الجمع کی بھی اس دور جمع بنالینے میں جیسے:

لکھوں ترکا میں ہیں اس کا سب دل جو میں (مسخنی چہارم)

فصل بھلائے کول کے میرے اشعاروں کا ہے (جراثیم)

اس دور میں ذکر و صوف میں بھی اختلاف نظر آتا ہے مثلاً لفظ "جان" کو کوئی ذکر یا نہ ملتا ہے اور کوئی صوف "جان" قدیم زمانے سے ذکر استعمال ہوتا رہا ہے بعد کے دور میں اس کی دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ مسخنی کے ہاں یہ عام خود پر ذکر آیا ہے لیکن ایک آدھ تک یہ صوف بھی پائے جا سکتے ہیں:

جان (صوف) ج حیرے ہاتھوں سے آ رہی ہے جان (مسخنی)

جان (ذکر) ج یک یک کے دوستوں نے اپنا تو جان مارا (مسخنی)

جراثیم کے ہاں بھی "جان" ذکر آیا ہے: ج ترپے میں شنگی میں بھلی اس طرح عاشق کا ہیں۔ (جراثیم)

سلیمان ٹھوہ کے ہاں: ج تم زلف اس کی نے عیاں جان ہی مارا پلا (سلیمان ٹھوہ)

بچاؤ فراق کے ہاں: ج اپنے تئیں میں جان فرا سوئی کر دیا (فراق، بٹاٹھ)

ولی اللہ محبت کے ہاں: ج جہاں میں کون ہے اپنا نہ جان اپنا تو تپا پتا (محبت، ولی اللہ)

جراثیم نے "مرگ" کو بھی ذکر یا نہ ملتا ہے اور "سوچی" کو بھی!

ج: چاہے مرگ تو اس تم سے پھرانے کا تو ہر دم (جراثیم)

ج: روبرو کے اس کے جانے سے آٹا بھی ہے سوچی (جرات)

مصحفی نے حیرت و عداوت شباب کو بھی سوٹ دیا ہے:

ج: چکاں نہ لگا جتنی تیر لگا لی

ج: جھینے نے جس کی کی ہے عداوت نہیں صفا

ج: جی ہوئی شباب گئی کب کی ان دنوں

انکے نے "رسم" اور "کر" کو ذکر کیا ہے:

ج: حیا دین تو رسم کیا ہے کہ لینی آپ

ج: عفت آوے گی نکل، کھول گئی ناکر

آنے والے دور تاریخ میں نہ صرف مذکورہ سوٹ کے معیار مقرر ہو جاتے ہیں بلکہ بحیثیت مجموعی زبان کے دوسرے مسائل بھی طے ہو جاتے ہیں اور زبان کو وہ روپ سامنے آ جاتا ہے جس کا ایک عروج آگے چل کر انیس کی شاعری میں گھرجا ہے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں جہاں روپ و شاعرانہ روپ کے افق پر ستارہ شام بن کر ابھرے ان میں کم و بیش وہ لوگ تھے جہاں فارسی صدی میں پیدا ہوئے تھے اور جن میں جرأت، دانکہ، مصحفی اور علی گڑھ لکھنؤ واپس ہوئے۔ انکے ایہاں میں ہم آگ آگ ان چاروں شعرا کا تفصیلی مطالعہ کریں گے تاکہ چری صورت حال اپنے نئے منظر کے ساتھ واضح ہو جائے۔

حواشی:

[۱] دریائے لطافت، دانکہ اللہ خاں، انکے ترجمہ چنڈت کلی، جس ۶۳-۶۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء۔

[۲] ایضاً ص ۳۔

[۳] دریائے لطافت (فارسی)، دانکہ ص ۷۷ (انجمن ترقی اردو انٹرنیٹس لکھنؤ ۱۹۶۶ء) (اردو ترجمہ دیکھیے حواشی ب)

[۴] خوش معرکہ زبیا (جلد اول)، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق غولہ، جس ۱۳۳، انجمن ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۵] محمود غزل (جلد اول)، تنظیم قدرت اللہ کام، مرتبہ محمود شیرانی، جس ۱۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء۔

[۶] تاریخ ادب، نجم الحق خاں، جلد سوم، جس ۲، نوکلشور، ریٹس لکھنؤ ۱۹۱۹ء۔

[۷] تاریخ ادب، جلد چہارم، نجم الحق خاں، جس ۱۵۸، نوکلشور، ریٹس ۱۹۱۹ء۔

[۸] ایضاً، جس ۱۵۹۔

[۹] ایضاً، جس ۱۷۱۔

[۱۰] ایضاً، جس ۱۶۹۔

[۱۱] ایضاً، جس ۱۶۹-۱۷۰۔

[۱۲] ایضاً، جس ۳۹۲-۳۹۳۔

[۱۳] ایضاً جس ۳۹۴

[۱۳] ایضاً جس ۳۹۵

[۱۵] ایضاً جس ۳۹۶-۳۹۷

[۱۵] الف - بھل رحمان سید عبداللہی جس ۱۵۷ (طبع چہارم ۱۳۷۷ھ) طبع معارف المصنوعہ۔

[۱۶] ریاض الفصحا، نظام ہدائی مسکنی، مرجع مولوی عبداللہی جس ۲۵۰، انجمن ترقی اردو، لاہور، ۱۹۳۳ء

[۱۷] تذکرہ ہندی نظام ہدائی مسکنی، مرجع مولوی عبداللہی جس ۲۴۹، انجمن ترقی اردو، لاہور، ۱۹۳۳ء

[۱۸] ریاض الفصحا، نظام ہدائی، بحولہ بالا جس ۳۳

[۱۹] ایضاً جس ۱۳۲

[۲۰] ریاض الفصحا، بحولہ بالا جس ۱۸۰

[۲۱] مجمع الاحزاب، مشکوٰۃ کمال، دریچہ جس ۳۵، جنین تذکرے، مرجع ثار احمد، ترقی و تہذیب، پان، دہلی، ۱۹۶۸ء

[۲۲] دریچے لطافت (فارسی) مانتکا اللہ خاں انکا، جس ۷۰، انجمن ترقی اردو، لاہور، ۱۹۶۶ء

[۲۳] تذکرہ ہندی، بحولہ بالا، جس ۲۵۵

[۲۴] ریاض الفصحا، بحولہ بالا، جس ۲۶۰

[۲۵] ایضاً جس ۲۸۷

[۲۶] ایضاً جس ۳۶۶

[۲۷] ایضاً جس ۲۵۰

[۲۸] ایضاً جس ۲۸۸

[۲۹] ریاض الفصحا، بحولہ بالا، جس ۲

[۳۰] انکا کا ترکی روزنامہ، ترجمہ آکرمیہ فہیم الدین، جس ۳۵، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء

[۳۱] ایضاً جس ۳۲۳

[۳۲] ایضاً جس ۳۷

[۳۳] ایضاً جس ۳۳

[۳۴] رجمنٹ بنی Regiment

[۳۵] بھکین "مہا بھارت کا مشہور پہلوان

[۳۶] مجمع الفوائد، مسکنی (گھٹی، غیر منسلک) جس ۳۳۰، منوکر، پنجاب، یوٹو دیشی لاہوری - لاہور - (اردو ترجمہ دیکھیے

عاشق)

[۳۷] قطب منتخب، عبدالغفور خان نساغ، مرجع انصار اللہ، انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی، ۱۹۷۷ء

[۳۸] دریچے لطافت (فارسی) بحولہ بالا، جس ۵۲

[۳۹] تاریخ ادب اردو (جلد اول)، ڈی آکٹر جمیل جالبی، جس ۳۶۴، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع چہارم) ۱۹۹۵ء

[۴۰] دریچے لطافت، بحولہ بالا، جس ۳، انکا طرح، جس ۱۹۱۶

حواشی (ب)

فارسی اقامت سات کا اردو ترجمہ

بحوالہ حواشی ۳ :

”اسی طرح لکھنؤ کو جسے اب پردہ کی جان کے بجائے شاہجہاں آباد کی جان کہتے ہیں مگر شاہجہاں آباد سے بہتر کہیں تو نہیں ہے کیوں یہ ترجیح جسم پر جان کی طرح کی ہے اور اس قبیل کی ہے جیسے سور کے مقابلے میں اس کی دم کی بڑائی۔“

بحوالہ حواشی ۳۶ :

”اگر گلستان ہندوستان، جو بطور بادشاہان کے ہے اس کوڑے کرکٹ سے بھی پاک ہو جائے تو اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے (اور) اگر ان لوگوں (جاہلانہ فرنگ یعنی انگریز) کے حرص و لالچ کے درخت کی پتلیوں میں اس جنت نشان سرزمین سے اکھاڑ پھینکی جائے تو مراد پوری ہو جائے۔ اور یہ حقیقت طہنہ بالا کے گوش ہوش تک بھی پہنچ چکی ہو گی کہ ملک و کن ایک وسیع و عریض سرزمین ہے۔ شیخ شاہ کی عمر کے آفتاب کے غروب ہو جانے پر، کس آسانی سے چھایا گیا جب کہ وہ خود (شیخ شاہ) اس ملک فطرت و ملک پرست قوم کے لیے ہمیشہ گمان خیر رکھتا تھا اور ہندوستان جنت نشان کے پایہ تخت ہے، جس سے مراد شہر فردوس نشان دہلی ہے، کس سہولت اور سہلے یہاں سے آہستہ آہستہ ایک ایک قدم بڑھا کر جنت کر لیا۔ طریقی کس قوم (انگریز) کی حکمت عملی اور پانڈراہ و امرا کی تابع داری کے بارے میں کوئی شک و شبہ نہیں پایا جاتا۔“

دوسرا باب

قلندر بخش جرات

جعفر علی حسرت (۱۲۰۶ھ/ ۱۷۹۱-۱۷۹۲ء) نے جس رنگہ خن کو کھنڈ و ٹیش آباد کی قندچی فضا کے ساتھ مل کر نکھارا تھا، جرات نے اس رنگہ خن کے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر اپنی انفرادیت کی سرپرست کر دی اور خود اس رنگہ خن کے خاندان بن گئے۔ اسی لیے آج ہم جعفر علی حسرت کو بھول جاتے ہیں، جن کا مطالعہ ہم جلد دم میں کر آئے ہیں (۱) اور قلندر بخش جرات ہمیں یاد دہاتے ہیں۔

شیخ قلندر بخش جرات (۱۱۶۴ھ- ۱۲۲۳ھ/ ۱۷۴۹- ۱۸۰۹ء) جن کا نام بچنی امان، عرفیت قلندر بخش اور تخلص جرات تھا، دہلی کے رہنے والے تھے۔ اکثر تذکروں میں جرات کا نام قلندر بخش بتایا گیا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ خود جرات نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام بچنی امان بتایا ہے:

جرات کہے تھا کل وہ کسی سے یہ الاماں
بیچ رکھوں نہ مجھ کو جو بچنی امان ملے

جرات کے شاگرد شاہ حسین حقیقت نے بھی اپنی مثنوی "ہشت گزرا" میں بچنی امان ہی نام بتایا ہے:

ایسا آواز وہ کس کا تھا، سمجھا
یعنی بچنی امان جرات کا

عرف میں نام تھا قلندر بخش
ذرا سستی سے تھا وہ گوہر بخش (۲)

اس معاشرے کے لیے بچنی امان کوئی انجمنی نام نہیں تھا۔ خود خواب آصف الدولہ (م ۱۲۱۲ھ/ ۱۷۹۷ء) کا نام بھی مرزا بچنی اور عرفیت مرزا امانی تھی۔

جرات کے والد کا نام حافظ امان تھا (۳)۔ حافظ امان کے والد رائے مان (۱۱۵۱ھ/ ۱۷۳۹ء) میں بادشاہ کے حکم سے قتل کر دیے گئے تھے (۴)۔ رائے مان کے والد شاہ مان رضا بہادر فتح پور سے ہندو تھے جنہوں نے ۱۱۲۹ھ/ ۱۷۱۷ء میں دہلی میں وفات پائی (۵)۔ قلندر بخش جرات کا خاندان دہلی کا قدیم و محترم خاندان تھا جن کے بزرگ "اور پانی حضور دلا" کے مہرے پر نامور تھے (۶)۔ چاندنی چوک کے پاس کوچہ رائے مان مشہور تھا (۷)۔

جرات کا سال ولادت بھی نہیں ہے لیکن شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۲۳ھ میں پیدا ہوئے۔ تذکرہ طبقات خن میں، جس کا سال تصنیف ۱۲۲۳ھ ہے، جرات کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔ (۸) گو ۱۲۲۳ھ میں سے ۶۰ گنا دیے جائیں تو سال ولادت ۱۱۶۳ھ برآء ہوتا ہے جس کی حریت تصدیق صحیحی کے قصیدہ تاریخ وقات کے اس مصرع سے بھی ہوتی ہے:

از قلندر بخش قصیدہ و دلگن

اس مصرع سے معلوم ہوا کہ وفات کے وقت جرات کی عمر ۶۴ سال تھی۔ قلندر بخش کے اہلکار ۱۲۸۶ھ میں سے ۶۴ نکالنے سے جرات کا سال ولادت ۱۲۲۳ھ برآء ہوتا ہے۔ اس طرح اگر ۱۲۲۳ھ میں سے ۶۴ نکال دیے جائیں تو سال ولادت ۱۱۶۳ھ برآء ہوتا ہے۔ یہ وہی سال ہے جو "طبقات خن" سے نکلا ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں جرات کا سال ولادت

۱۶۲ھ تھیں کیا جاسکتا ہے۔

جراثم ابھی نو عمر ہی تھے کہ مراد کی خانہ جنگیوں، مہربانوں کی ہجرت، جراثم گروی اور احمد شاہ ابدالی کے بے درپے حملوں سے وہی ایسی اجڑی کمالی وہلی کے لیے وہاں رہنا اور زندگی بسر کرنا دشوار ہو گیا۔ ۱۷۷۰ء تا ۱۷۷۵ء میں ابدالی نے دوبارہ میں وہی کو دوبارہ لوٹا اور وہلی والے ایک بار پھر ترک وطن پر مجبور ہو گئے۔ اس وقت فیض آباد حکومت اودھ کا مرکز اور امن و امان کا ایک شاہد و ترجمان تھا جہاں وہلی کے معززین شہر اور اہل علم و فن ہجرت کر رہے تھے۔ ابدالی کے ان حملوں کے بعد جراثم کے والد حافظ امان بھی اپنے خاندان کے ساتھ ہجرت کر کے فیض آباد آ گئے۔ جراثم نے اپنی بیٹی ”غزل حسن“ کو اپنے بھائی ”خواجہ“ میں نکھایا ہے:

ہوا تھا شہر وہلی جب سے عمارت
تھی اپنی اس جگہ میں استقامت
لگنے لگے کہ جہاں آباد ہو یاد
کیا تھا خوب فیض آباد آباد
تو جو تھے ساکین شہر وہلی
سکونت ان کی فیض آباد میں تھی (۹۱)

اس وقت جراثم کی عمر تقریباً ۱۰ سال تھی جس کی تصدیق جٹلا پھر بھی کے تذکرے مطبوعہ خن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ ”میر دواؤں و ساکنی کو رکھتو رسیدہ۔“ (۱۰۰) ہمیں جراثم کی نشو و نما اور تعلیم و تربیت ہوئی۔ (۱۱) لیکن کم عمری کے باوجود یاد و فن کے نقش تازہ رہے۔

اب ہم جہاں اور شام غریبی کی آہ ہے
دست سے دو ٹکڑے صبح و بزم کیا
شہر و شاعری ہنر مسلم تہذیب کے حراج کا حصہ ہے۔ فیض آباد و کھنٹو میں بھی اس وقت شہر و شاعری کا چرچا عام تھا اور ادبی ماحول و ادبی چمکاتے ہوئے تھے۔ جراثم شاعری کا نظریہ و تقاضا لے کر پیدا ہوئے تھے اور شاعری کی دنیا میں جگہ کر سکا تھا چاہے تھے۔ میر حسن نے جن کے تذکرے شعرائے اردو کا پہلا مضامین ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا، لکھا ہے کہ: ”ذوق شعر بہ مرحوبہ داد کہ سامنے بے فدا نشی ملی ماندا“ (۱۲) اور ۱۱۹۲ھ کے نئے میں لکھا ہے کہ ”شوق شعر از حد زیادہ۔۔۔ دہانت لہن شعریست کہ گاہے بے لکری ماندا“ (۱۳)

پچھلے اب شعر کہتا کیوں کہ ہم سے آہ اے جراثم
خجل ہے دل میں عاشق کے سدا ساہو رہتے ہیں

۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن کے تذکرے کا پہلا نقش تیار ہوا، جراثم کی عمر ۲۶ سال تھی اور وہ اس وقت تک جیسا کہ میر حسن نے لکھا ہے، اپنے معاصرین میں ممتاز ہو چکے تھے (۱۴) اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ جراثم کی شاعری کا آغاز چندہ سول سال کی عمر میں ۱۱۷۸ھ تا ۱۱۷۹ھ کے لگ بھگ ہو گیا تھا۔ ۱۱۷۹ھ تا ۱۱۸۰ھ میں شہار الدہ اور اپنا دار حکومت کھنٹو سے فیض آباد لے آئے۔ جعفر علی حسرت بھی ۱۱۸۰ھ تا ۱۱۷۶ھ کے لگ بھگ فیض آباد آ گئے اور شہار الدہ کی خدمت میں قیدیہ پیش کیا جہاں کے نکلیات میں موجود ہے۔ اس زمانے میں جعفر علی حسرت اپنی فنی و علمی قابلیت اور شاعرانہ صلاحیت اور اپنے رنگ و بھج خن کے باعث اسے مقبول ہو چکے تھے کہ نئے شاعران کی شاگردی پر فکر کرتے تھے۔ اسی زمانے میں فیض آباد ہی میں جراثم نے جعفر علی حسرت کی شاگردی اختیار کی۔ شاگرد ہونے کا یہ واقعہ ۱۱۸۸ھ تا ۱۱۸۹ھ عہد ہو سکتا ہے۔ اس وقت تک جراثم کو شعر کہتے ہوئے عین چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا مابقی غزلوں میں کئی جگہ انھوں نے حسرت کی استاد کی صفت ادا کی ہے:

ہے جو ایمانِ حسرت اسے جرأت
 اسی غمِ غنیمت کا طوطا بنیں انہوں میں
 کہے کہیں کہ نہ حسرت کے سبب سے یہ غمِ جرأت
 کہ فنی شہر میں دیکھی ہیں ایسے چہ کی آنکھیں
 نکتہ حسرت کو اسے جرأت ہمیں استوار نہیں کہتے
 ہر اک اہلِ حق نے ان کے تئیں استوار جانے سے

۱۸۸۸ء تا ۱۷۷۷ء میں جانورِ حسرت خاں کے بیٹے نواب بہت خان بہت حالتِ نظر بندی میں فیض آباد لائے گئے اور
 یہیں وہ بھی جنرل علی حسرت کے شاگرد ہو گئے۔ اسی زمانے میں حسرت کے توسط سے جرأت کی ملاقات نواب بہت
 خان بہت سے ہوئی اور جرأت ان کے ملازم ہو گئے:

ہم کے گھنٹے تھے سدا عشق کے ہم بیتاں کے
 ہوئے تو کہ بھی تو نواب بہت خاں کے
 کہیں نہ جرأت کو بہت سے بہت ہوئے
 اُس وہ شے ہے کہ ہو جس سے بگاڑا اپنا

شہار الدولہ کی وفات ۲۲۳ھ بمطابق ۱۸۸۸ء تا ۲۲۹ھ بمطابق ۱۷۷۷ء کے تقریباً تین بیٹے ۲۲ فروری ۱۷۷۷ء کو آصف
 الدولہ عید کی گناہ اور ۲۳ دسمبر ۱۷۷۷ء کو مراد علی تقریباً پانچ ماہ گزار کر ۱۸۸۹ء تا ۱۷۷۷ء میں نکلتے آ گئے۔ انہیں کے ساتھ
 باکھو مرے بعد وہاں سلطنت، حوٹلین اور اہلِ لہی بھی نکلتے تھے۔ نواب بہت خاں بہت بھی ۲۱ دسمبر ۱۷۷۷ء
 ہوئے نکلتے آ گئے۔ جنرل علی حسرت بھی نکلتے آ گئے۔ جرأت اور ان کے دوست خولہ حسن بھی نواب بہت خاں کے ساتھ
 تھے۔ جرأت نے لکھا ہے کہ راج میں بھی ان کے ساتھ قاضی کا لک خوار، فیض آباد سے نکلتے آئے کا نگار جرأت نے
 اپنی طویل شکوہ خولہ حسن و ملائف بخشی میں کیا ہے:

پاک یکہ یوں ہوا کہ خدا کا
 کہ اس بستی کو گردوں نے اجاڑا
 صہیں جو جو کہ تھے وہاں رنگِ بہتاپ
 ابوے کو گئے ہر امِ نواب
 یہ عالمی اپنے تھا نواب کے ساتھ
 بہت کا یہ رشتہ جن کے ہے ہاتھ
 وہ ہیں یعنی بہت خان صاحب
 وہ ہے نواب نامی نگر صاحب

(گلیاتِ جرأت دوم، ص ۲۱)

نکلتے آ کر وہ نواب بہت خاں بہت کے حوٹل رہے جس نے ۱۷۷۷ء تا ۱۸۸۹ء میں وہ سلیمان شکوہ سے بھی وابستہ ہو گئے۔
 جرأت کے سرپرستوں میں نواب بہت خاں بہت (حتیٰ ۱۲۲۳ء تا ۱۸۸۹ء) اور مرزا سلیمان شکوہ (حتیٰ ۲۲۹ھ بمطابق
 ۱۷۷۷ء تا ۲۲۳ھ بمطابق ۱۸۸۹ء) کے نام نمایاں ہیں۔ دونوں ان کا بہت خیال کرتے تھے۔ جتنا لکھا ہے کہ "صاحب
 عالم مرزا سلیمان شکوہ بہادر امِ نکلہ اور ایسا مرزا جی داشت" (۱۵۱) قصائد و عجیبہ اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ
 نواب احمد علی خاں خٹم الدولہ بہادر و صلت جنگ کے بھی ملازم رہے (۱۶۶) بہت خاں بہت سے سلسلہ ملازمت نرا و ہتر
 رفاقت و دوستی کا تھا۔ کچھ دہلی ہو جاتی تھی۔ سلیمان شکوہ سے سلسلہ ملازمت تا حیات چلا رہا لیکن اس و ہتر سے بھی
 ان کی ضرورتِ راست زندگی بمشکل پوری ہوتی تھی۔ کبھی بیٹوں کو لڑائی تھی۔

جرأت اب بند ہے گواہ تو کہتے ہیں یہ ہم
 کہ خدا دوجہ نے نہ جب تک تو سلیمان کب دے

ایک مظلوم مکتوب "عام فنی مرزا سلیمان شکوہ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ گنواہ کے لیے بار بار فنی کے گھر کے ہانکے گئے تھے اور وہ دودھ کے باوجود گھر میں ملتا تھا۔ جراثیم ساری عمر ایک ایسے قدر دان کی قننا کر رہے تھے جس سے ان کی ضروریات پوری ہو سکیں لیکن یہ قتال کی دل میں رہی۔ غزل کے ایک قطع میں اس کا اظہار کیا ہے:

دشک آتا ہے جب کہے کوئی میں نے اک قدر دہان پایا ہے

ہم نے تو آج تک نہ کوئی شفیق نے کوئی مہربان پایا ہے

جراثیم کے کام سے مظلوم ہوتا ہے کہ وہ قاری زبان وادب، علم طب، مرض، فقر اور فنی شعر سے خوب واقف تھے۔ گاہے گاہے قاری میں بھی شعر کہتے تھے (۱۷)۔ ان کی مشوہوں میں بھی قاری اشعار آتے ہیں۔ متعدد راہبوں میں بھی قاری میں کہی ہیں "کیا تے" میں حضرت علی کی منقبت میں کہا ہوا ترکیب، بدھ بھی قاری میں ہے (۱۸)۔ مظلوم موسیقی سے بھی خوب واقف تھے اور ستار نوازی پر عبور رکھتے تھے (۱۹)۔ مظلوم نجوم سے بھی واقف تھے (۲۰)۔ مرزا علی لطیف نے لکھا ہے کہ "نجوم میں بھی اس شخص کو دخل قادم ہے، ایسا کہ ایک عالم گھنواہ کا اس کا منتظر احکام ہے" (۲۱)۔ اقتدرت اٹھ شرقی نے انہیں "قابل دہایت اہل درد" لکھا ہے (۲۲)۔ شاد کمال نے انہیں "واقف برہنہ ویرن، صاحب طبع مشاعر، ملک سخن" لکھا ہے (۲۳)۔ شاد کمال، قائم جا نہ پوری کے شاگرد تھے۔ قائم جب گھنواہ سے چلے گئے تو انہوں نے اپنے شاگرد شاد کمال کو دہایت کی کہان کے چلے جانے کے بعد جراثیم کو اپنا کام رکھا یا کریں کہ "میںاں قلندر بخل جراثیم در سخن نہاں دور معنی آفریناں مدخل عبادت" (۲۴)۔ اسی قابلیت کی وجہ سے خود سسکی نے اکبر علی اختر کو شاگردی کے لیے جراثیم سے درخواست کرنے کے لیے کہا تھا (۲۵)۔

جراثیم تاج تھے لیکن قرآنی سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی تاج نہیں تھے۔ وہ شخص جو مظلوم بتا رہا الہی اور دوسرے مظلوم پر دھرس دیکھا ہو پیدائشی تاج نہیں ہو سکتا۔

حضرت علی کی منقبت میں ایک شعر آتا ہے:

شہاب حق محمد و اکرم لا محاد ہو چلم بھی مری روشن نہ دیکھوں روز سیاہ

جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وجہی روز بروز نکور ہو رہی تھی اور انہیں وجہی کے چلے جانے کا خوف تھا۔ میر حسن نے انہیں "چنگ در" (۲۶) بتایا ہے۔ عالم انجمن میں چنگ کی وجہ سے ان کی وجہی متاثر و نکور ہو گئی تھی:

بیکر روزا ہے کہ منظور جراثیم تو وجہی سے تو معذور ہو گا

اور بیکر وقت کے ساتھ آجستہ است ان کی وجہی جاتی رہی۔ اب سوال یہ ہے کہ جراثیم کب تاج بنا ہوئے؟

سب سے پہلے جس تذکرے میں جراثیم کا ذکر آیا ہے وہ میر حسن کا تذکرہ شعراے اردو ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۸۴ھ میں شروع ہوا اور اس کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں اور دوسرا نظر ثانی و اضافہ شدہ مسودہ ۱۱۹۴ھ میں مکمل ہوا۔ اس میں جراثیم کے تاج بنا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ "گلشن سخن" میں، جس کا سال تکمیل ۱۱۹۳ھ ہے، تاج بنا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ "مسرت الخرا" کا سال تکمیل ۱۱۹۵ھ ہے اس میں بھی جراثیم کے تاج بنا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ تذکرہ "نکوار امیر اکرم" ۱۱۹۸ھ میں مکمل ہوا لیکن جراثیم کے حالات ۱۱۹۷ھ میں لکھے گئے (۲۷) اس میں بھی جراثیم کے تاج بنا ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ گویا ۱۱۹۷ھ تک وہ وجہی سے محروم نہیں ہوئے تھے۔ سچی پہلے تذکرہ نویس جی جنہوں نے جراثیم کے تاج بنا ہونے کی اطلاع ان الفاظ میں دی ہے "میں کہ چمن در میں جراثیم یہ کہ تاج بنا شدہ" (۲۸)۔

مصحفی کا تذکرہ دہری ۱۲۰۱ء اور ۱۲۰۹ء کے درمیان لکھا گیا۔ اس کے ایک صفحہ یعنی یہ ہونے کے جرأت ۱۱۹۷ء کے بعد اور ۱۲۰۱ء سے پہلے تاج ہونے کیلئے اگر یہ معلوم ہو جائے کہ مصحفی نے جرأت کا حال اپنے تذکرے میں کب درج کیا تو اس سے پتہ چلے گا ہونے کے سال کے قصص کر کے میں مدلل بنتی ہے۔

شہزادہ سلیمان شکوہ رجب ۱۲۰۵ء مارچ ۹۰ء میں اودھ آئے۔ تین ماہ تک آصف الدولہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں دی اور اس کے بعد انگریزوں کے مشورے پر دہلی مقرر کر دیا۔ رجب قمری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ تین مہینے یعنی شعبان، رمضان، شوال آصف الدولہ نے توجہ نہیں دی۔ دہلی میں انگریزوں کے مشہور ہذا الجریس سلیمان شکوہ کا دہلی مقرر ہوا جو قمری سال کا آخری مہینہ ہے۔ دہلی کے بعد سلیمان شکوہ نے دربار کجیا اور شعر و ادب کی کوشش کیا۔ پہلے انکا اللہ خاں انکا ملازم ہوئے۔ یہ ۱۲۰۶ء ہو سکتا ہے۔ پھر انکا کے کہنے سے مصحفی ملازم ہوئے اور ان کے عین چار ماہ بعد جرأت ملازم ہوئے (۱۲۰۶ء) یہ بھی ۱۲۰۶ء ہوا۔ دہلی کے شہزادے اطہری ۱۲۰۲ء میں گھسٹ گئے اور ۱۲۱۱ء تک وہاں رہے۔ وہ جرأت کو نو جوان تاجدار سمجھتے ہیں (۱۲۰۶ء) کو مصحفی نے ۱۲۰۶ء میں جرأت کے حالات قلم بند کیے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ جرأت ۱۱۹۸ء اور ۱۲۰۶ء کے درمیان تاج ہوا ہوئے اور چونکہ مصحفی نے ”درمیان جولائی“ کے الفاظ لکھے ہیں اس لیے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ۱۱۹۸ء کے لگ بھگ ”یک نگاہ“ تاج ہوا ہو گئے تھے۔ اس وقت ان کی عمر ۳۶ سال تھی اور اس عمر کو لاپتہ عین جولائی ہی کہا جائے گا۔ دہلی کے جاتے رہنے کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار جرأت کی شاعری میں آیا ہے جس کی اد میں چھاپا ہوا شعر ہے احساس مگر وہی موجود ہے:

حسار داخل خارج ہے۔ جرأت کی آنکھوں میں
پہ حق قرۃ العین بھی اب روشنائی ہو
دیکھ شوقی اس نے تصویر اپنی بھرا دی اب آہ
غم میں جس پر وہ نہیں کے ہم نے آنکھیں کھولی ہیں
روتا آتا ہے ہمیں رونے پہ اپنے بار
ہاں تک رونے کہ آنکھوں کو بھی رو بیٹھے ہم
وہ کا طالب ہوں تو اس کر کے جرأت وہ شرح
خاک دیکھے گا تری آنکھ میں چٹائی نہیں

جرأت کی ساری زندگی تک دہلی میں ہی گزری۔ وہ گھسٹ میں ایک کے گھر میں رہے تھے جس کی تصدیق نواب محبت خان کے پوتے نواب چھاسماں کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”یہاں ایک کاشان تھا جس میں ایک بچہ رہا تھا۔ یہاں جرأت اسی میں رہے تھے۔ ان کی ایک لڑکی بھی تھی۔ جب ان کا انتقال ہوا تو لڑکی نے اسی مکان میں باپ کو دفن کیا۔ اب مذقبر ہے۔ مذقبر ان قبرستان مکان ہے نہ بچہ۔ ایک اداہ مکان ہے“ (۳۱) جرأت نے گھسٹ میں ۱۲۲۳ء میں وفات پائی۔ شاہ حسین حقیقت کے ایک قلعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی ”رو“ میں چلا تھے۔ حقیقت کا وہ قلعہ یہ ہے:

ہے رو میں چلا۔ رو بکشتہ تم
مصحف جرأت کو اب شاہ بکشتہ تم
جس کے دفن کی خاک ہے خاک شاہ
صدقے سے اس کے اب شاہ بکشتہ تم [۳۲]

عام طور پر حرکت کا سال ۱۲۲۵ء نکھایا جاتا رہا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ کلیات تاریخ میں یہ قطعہ تاریخ وقات
نکھایا اس سے ۱۲۲۵ء برآء ہوتا ہے۔ لیکن خود تاریخ کے ایک اور قطعہ سے سال ۱۲۲۳ء برآء ہوتا ہے۔

جو در محبت امیرالمومنین رفت شہدہ غلدریری اورائے حرکت
برائے سال تاریخ وقات رقم زد گف ”حرکت ہائے حرکت“ (۳۳)

۱۲۲۳ء

مصطفیٰ کے جنوں قطعات سے بھی ۱۲۲۳ء برآء ہوتے ہیں (۳۳) شاید کمال کے اس مصرع ”محنت شاعر و بی شیری
زبان“ سے بھی سال ۱۲۲۳ء برآء ہوتا ہے۔ مسنونہ سنگہ پورہ کے اس مصرع ”کہو“ جنت نصیب حرکت
ہے“ سے بھی ۱۲۲۳ء نکلے ہیں (۳۵) خیراتی نعل بے جگر، گنگا پر شاور نہ اور نور دانش گھنوی کے قطعات سے بھی ۱۲۲۳ء
نکلے ہیں۔ غلطی کریم الدین کے ”طبقات اشعار“ سے ہزارہیں بھی سال ۱۲۲۳ء برآء کیا ہے (۳۶) ان تمام شواہد کی
روشنی میں اب کہ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ایک سال کا فرق جیسا کہ تاریخ کے ایک قطعہ میں ہے، تاریخ کوئی میں جانے
ہے، حرکت کا سال ۱۲۲۳ء صحیح ہو جاتا ہے۔ اس بار بارش اور کلیسیا انسان کی عمر کا آخری حصہ عمر و بی ہمارت اور
بنامی کی وجہ سے تنہائی میں گزرا جس کا ذکر حرکت نے بعض اشعار میں کیا ہے:

حرکت اک گوشے میں اب تنہا چڑھتا ہوں میں پچھنے احوال کوئی مرد و زن آتا نہیں
حرکت کے چار اولاد میں تھیں۔ تھیں بیٹے اور ایک بیٹی۔ ایک بیٹا احمد علی قوت شاعر تھا جس کا ذکر مصطفیٰ نے
”مہذب الاخلاق“ (۱۰۸) اور طبع رسا“ (۳۷) کے الفاظ میں کیا ہے اور خود حرکت نے اس کے ایک مصرع پر گروہائی
ہے:

حرکت غرض کہ مصرع قوت ہے حسب حال رنگ زمانہ نوحہ دگر آنے ہے نظر
دوسرا بیٹا صدیقی علی شکر تھا جس کا ذکر سناسخ نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ (۳۸) ایک اور بیٹا غلام عباس تھا جو
۱۲۰۱ء میں پیدا ہوا اور ۱۲۰۳ء میں وفات پائی۔ ولادت و وفات کے قطعات تاریخ کلیات میں موجود ہیں (۳۹) انکوئی
بیٹی کا نام علی مروت سے بیٹی گئی تھی (۴۰) حرکت کی والدہ کا انتقال ۱۲۰۹ء میں ہوا۔ قطعہ تاریخ وقات کلیات میں
موجود ہے (۴۱) لیکن حرکت کی اہلیہ کے قطعہ تاریخ وقات نہ ہونے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات حرکت کی وفات
کے بعد ہوئی۔

حرکت کی شاعری گھنوی میں دیکھی مقبول تھی جیسا کہ ایک زمانے میں ان کے استاد حضرت علی حسرت کی شاعری
مقبول عام تھی اور یہی وجہ ہے کہ حسرت کی طرح حرکت کے شاگردوں کی بھی خاص ہی بڑی تعداد تھی (۴۲)

اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ حرکت کا کلام اس وقت کی تہذیبی روح اور معاشرے کی پسند و خواہش کا
ترجمان تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ فنی شعر پر چڑی دست گاہ رکھتے تھے اور ساتھ ہی اپنے شاگردوں کے کلام کو درست کرنے
پر چڑی قوت دیتے تھے۔ شاگردوں کے اصلاح کلام کے لیے اقرار اور بدھ کے دن مقرر تھے (۴۳) حرکت اپنے
شاگردوں کے کلام پر کٹتی محنت کرتے تھے اور خود شاگرد اس اصلاح سے کس درجہ مطمئن تھے اس کا اندازہ شاہ حسین
حقیت کے اس بیان سے ہوتا ہے جو انھوں نے اپنی مثنوی ”ہشت گہرا“ (۱۲۲۵ء) میں غم بند کیا ہے کہ ”اب چنگدہ
آسانی خرابہ جہاں ظلم اس جہاں میں نہیں رہا جو کلام میں سر تا پا اصلاح دے کہ سارے غم دور کر دیتا تھا اس لیے اگر

اب آپ کو میرے کلام میں عاجزی نظر آنے تو نہیں کیا کروں۔ استاد جہانگیر مرحوم ہو گئے ہیں [۳۳] جہانگیر جس مشاعرے میں جاتے آدھا مشاعرہ بکسا کٹر اس سے بھی زیادہ ان کے شاگردوں سے بھرا ہوا [۳۵] اعظم الدولہ مرہو نے لکھا ہے کہ ”ناہن ان ایں فن با استاد لیل مغرب۔ مصلح اشعار کٹر کٹانے کھنڈ سے“ [۳۶] علی گٹھاری نے ان کے ۳۳ شاگردوں کی فہرست دی ہے [۳۷] عاتقی راجپوری نے ۳۶ شاگردوں کی [۳۸] اور ذاکٹر القدا حسن نے ۵۶ شاگردوں کی فہرست دی ہے [۳۹] جس میں شاہ رؤف، رافت، مرزا لعل بہت، بیگم صغیر علی مروت، شاہ کمال الدین کمال، شیخ عمر بخش بکھر، شاہ حسین حقیقت، مرزا احمد قوت، مرزا علی لعل، اور شاہ حسن و شاہ قطب اور بہت خاں بہت دلچسپ و شیرازہ نگار اور تہ کر و قہ کیوں کے نام شامل ہیں۔

جہانگیر سیرت و کردار کے لحاظ سے سربراہان مروجہ خوش خلق [۵۰]، رنگ خرا [۵۱] اور رئیس القلب [۵۲] انسان تھے۔ آداب محفل اور علم مجلسی سے طوب ادا تھے۔ حافظہ جا کا تھا۔ یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ سب [۵۳] اور بتا [۵۴]۔ داتا ہوئے کے [۵۵] اور آواز سن کر آدمی کو پچان لینے خواہ وہ آدمی کتنے ہی عمر سے ہمدان سے ہو [۵۶] سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ داتا کٹر طبیعت کے تھیں اور کراں ہوتے ہیں مگر جہانگیر جبک وضع اور طبیعت رواں رکھتے تھے [۵۷] ملنے چلنے والے انسان تھے اور بے حد شہم سے معذوری کے باوجود دوستوں سے شکاکت کے لیے دور دور تک جاتے تھے [۵۸] صبح جہانگیر ان تھے اور ایک ایسے دور میں جب کھنڈ میں شعرا کے سفر کے گرم تھے وہ ان معرکوں سے الگ تھک رہے۔ بیکانے لکھا ہے کہ وہ اپنے اس مزاج کی وجہ سے عوام و خواص میں یکساں مقبول تھے۔ ایسے خوش خلق کہ ان کی بات کسی پر بار نہیں گذرتی تھی۔ صاحب عالم مرزا سلیمان مکتوب بھی انھیں بہت عزیز رکھتے تھے [۵۹] کچھ پوری ان کے مزاج میں نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب مصطفیٰ سے رنجش ہوئی تو وہ بھی جلد دور ہو گئی:

رنجش ایک جزاء نہیں میں ہوتی ہیں وہاں وہ اگر تھو سے خفا ہے تو ہی جاہل کیا ہوا

ظہور داتا تو دہلیوں سے خود کو کھنڈ کی محفلوں میں بیٹانے اور امتیاز پیدا کرنے کے لیے آئے تھے لیکن جب معرکہ ہوا تو وہ جہانگیر کی برادر عزیز کی مزاج کی نرمی اور شرافت نفس کی وجہ سے کامیاب نہ ہو سکے۔ جہانگیر نے ایک اور شعر میں بھی اپنے اسی مزاج کی طرف اشارہ کیا ہے:

دوست ہوں اس کا بھی جو ہو دشمن جانی مرا وہ نہیں میں جو کسی کے درپے آزاد ہو

یہی وجہ ہے کہ حاکم دہلی ان کا بیک نہ بگاڑ سکے۔ انھوں نے ساری عمر اسی مزاج کے ساتھ گزار دی۔ اس سے جہانگیر کی ایک مختلف تصویر سامنے آتی ہے جو آپ حیات کے اس جہانگیر کی قیاسی تصویر سے قطعی مختلف ہے جس میں داتا جہانگیر ہارنے کے لیے بار بار لالچی اٹھاتے ہیں۔ جہانگیر کے کردار سیرت و مزاج کو آپ ان معرکوں میں دیکھ چکے جو مصطفیٰ اور قوا کے ساتھ ہوئے۔ وہاں بھی خوش خلقی کی یہی تصویر یا بھر کر سامنے آتی ہے۔

مصطفیٰ ۱۰۹۸ھ میں دہری بار کھنڈ آئے اور بھر پھیں کے ہوئے۔ کھنڈ پہنچے تو جہانگیر کی شاعری کی دھوم جاہلوں طرف مچا ہوئی تھی اور ان کے شاگردوں کی کثیر تعداد کھنڈ میں موجود تھی۔ مصطفیٰ حجاز باز دور تھے۔ وہ کھنڈ کلام علی خاں کے ساتھ آئے تھے مگر جلد ہی ناراض ہو کر دہلی واپس جانے لگے تو محمد حسن فہم نے انھیں روک لیا اور محمد حیات و جہانگیر کے ہاں لے گئے جہاں انھوں نے قیام کیا [۵۸] کچھ عرصہ لال کا کٹی مل صبا کے ہاں بھی ٹھہرے [۵۹] بیکانہ لکھنوی نے لکھا ہے کہ مصطفیٰ نے ”چوں دیکھے شکستہ حیاش کی خود با جہانگیر طرغ خلاف ادا لکھتے تھا اور دنگر لکھتے

اس معاملہ شدہ [۹۰] سحلی نے ایک قصیدے میں اپنے گھٹو آئے اور یہاں کی مغللوں کا ذکر کیا ہے۔ اس قصیدے کا نام ”تغذیر اس“ ہے [۹۱] اس میں واضح طور پر جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے اور بتایا ہے کہ جب جرأت کی خواہی ہوئے گی تو عاجز ہو کر انھوں نے مسلح کا بیچا ہدیا

جب غزل پڑھتے تھے تو بہ کوشش سامع دوسرے اور پہنچے کی جھٹ نہ کیا ان کا یہاں جس پہ شاکر دہلی کی وہ ہے گل ان کی تحسین اور سخن ان کے میں یہ سوز کہ خود مرشد خواں آخر کار جو ہونے لگی ان کی خواہی اور ہونے بیچ ذہاں سے مری مری میں ترساں مجھ کو پیغام دیا مسلح کا عاجز ہو کر نہیں لازم ہو کر دہلی اس کا بہ تقریب یہاں سحلی نے جرأت کے پیغام مسلح کو ”عاجزی“ قرار دیا ہے حالانکہ یہ عمل جرأت کی مسلح جو طبعیت کے میں مطابق حواس کی تصدیق دیکھا گھٹو کی جان سے بھی ہوتی ہے۔ جرأت کے حواجز کی نری کا یہ عالم تھا کہ اگر وہ کسی دوسرے شاعر سے مطالبہ بھی کرتے تو ان کے حواجز کی خوش طبعی اور لہری کی شانگلی برقرار رہتی۔

پڑہ غزل اور اپنے قواعد کی جرأت کہ ہے اس زمین میں رہتے ایک شاعر مشہور کا جرأت کے حواجز کی مسلح جوئی و شرافت نفسی کا چہاں اس بات سے بھی چٹا ہے کہ جب سحلی نے اپنے شاکر دہلی کی اکثر کہ جرأت سے رجوع کرنے کی ہدایت کی تو جرأت اکثر کا اپنے حلقہ سلاخہ میں اس وقت تک لینے کو چہاں نہ ہونے جب تک اختر نے سحلی کا ردہ چلی نہیں کیا [۹۲]

مرزا غازی نواز دہلی کے ایک شاکر دہلی گھٹو تھا۔ محبت خاں کے بیٹے منصور خاں نے جب شاعری شروع کی تو جرأت نے ان کا گھٹو برقرار دیا۔ مرزا غازی نواز دہلی نے جرأت سے ”فکایت ہے نہایت“ کی تو جرأت نے کہا: مجھے معلوم نہ تھا۔ میں نے فقط سر و محبت کو سر و بطا دیکھ کر گھٹو اس کا قرار دیا [۹۳]

ایک اور واقعہ بھی اس سلسلے میں قابل ذکر ہے۔ امام بخش کشمیری کو اشعار اساتذہ مع کرنے کا شوق تھا۔ ایک دن جرأت سے کہا کہ ایک ایسے گھٹو کو بھیج دو جس میں جہاں کے بچاں کو پڑھانے بھی اور تہ کہ مرثیہ کرنے کا کام بھی کرے۔ جرأت نے شاہ حسین حقیقت کو بھیجا دیا۔ اس اشعار میں امام بخش کشمیری نے سحلی کا تذکرہ دیکھنے کو مانگا۔ سحلی نے اجرائے سوز و اداس دے دیے۔ بلکہ مرثیہ بعد کسی نے سحلی کو امام بخش کشمیری کے اس تذکرے کا جز و اول لاکر دکھایا۔ سحلی یہ دیکھ کر ہلک بھکے کہ اس میں انقلاب و اصف کا ترجمہ دکھانے کے اپنے تذکرے کے مطابق تھا۔ سحلی نے لکھا کہ ”اصحاب سلاخہ“ یعنی جرأت، حقیقت اور امام بخش کشمیری کی اس حرکت سے میں اتنا آزدہ ہوا کہ قریب تھا میں تھکوں لیکن پانچ مہارت و احوال و اشعار شعر و دیکھ کر گذشت کو بیچ ۶۳ نظر اضافہ سے دیکھا جائے تو اس میں قصور نہ جرأت کا تھا اور نہ حقیقت کا۔ قصور اور امام بخش کشمیری تھا یا پھر خود سحلی جنھوں نے اپنے تذکرے کے اجراء خود امام بخش کو ہے تھے۔ جرأت نے تو امام بخش کی فرمائش پر اپنے ایک شاکر دہلی حسین حقیقت کو بھیجا دیا تھا۔ اس میں جرأت کا کوئی قصور نہیں تھا لیکن اس کے باوجود سحلی نے حقیقت کے ترسے میں اس بات کو لکھا کہ ”کو مرثیہ صلی کہ ہم سوئے سن رو دور باطن ہمیشہ غم کینی کا رو“ [۹۴] اور ۱۲۰۹ھ میں جب اپنے تذکرہ کو آخری صورت دی تو اس عبارت کو اس طرح باقی رہنے دیا جس کے سحلی یہ تھے کہ سحلی کے دل میں کدورت ابھی باقی تھی۔ جرأت کا یہ حواجز نہیں تھا۔ سحلی اور اشعار کے معر کے میں مسلح صفائی کرانے والے بھی جرأت اور اکبر علی اخترانی تھے [۹۵] انکی بات جرأت میں نہیں

ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں مصطفیٰ کی طرف انبیاء کدورت کیا گیا ہو جب کہ مصطفیٰ نے ایک غزل میں جرأت اور ان کے استادوں کو پلٹا دیا ہے۔ ”مجمع الغرائز“ (۱۲۲۸ء) کے اس خط میں جو ”دردن قاصد غزل نویس“ کے زیر عنوان مصطفیٰ نے لکھا ہے، جرأت کے بارے میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ اس وقت جرأت کی وہاں کو چار سال ہو چکے تھے۔ ”جرأت شاگرد ہاتھ میں چار جرأت چھ پاؤں پر مرزا کا برداش گدا اٹھاتا چوں معاویہ اڑی گشت ہائے فاش غور و آغور لا سجدہ غالب جی کہ وہ بلاکب یہ برابر شوق“ (۱۷۷۶ء)

مصطفیٰ کے حراج میں کینہ بردی تھی۔ راجپوتوں والا خون تھا۔ لیکن جرأت کے حراج میں صلح جاتی تھی۔ حراج کی یہی صلح جاتی اس حراج میں بھی نظر آتی ہے جو عمود اللہ خان قوا (متوفی ۱۲۳۰ء/۱۸۲۳ء) سے ہوا تھا [۱۶۸۱ء] اللہ یہ ہے کہ ایک بار مولوی عجب اللہ کے مشاعرے میں اور ایک بار میر اللہ خاں نیمروز کے مشاعرے میں محمد عظیم قبل مرثیہ کو مرزا اعلیٰ القاف، صاحب عشق ہند اور مرزا اعلیٰ سہقت سے مقابلہ ہوا۔ یہیں شاگردان جرأت تھے۔ ظاہر تو مقابلہ شاگردوں سے تھا لیکن باطن جرأت سے تھا۔ قوا نے مجمع میں رنگ بھی پڑھیں۔ بات اتنی بڑی تھی کہ شاگردان جرأت ان کے دشمن اور قتل کرنے کے لیے ہو گئے لیکن محمد عاشق قصور نے مرزا اعلیٰ سہقت سے ان کی صلح کرادی اور نزاع منسوخ ہو گیا۔ یہ بات واضح ہے کہ مرزا اعلیٰ سہقت سے صلح اپنے استاد جرأت کی مرضی کے بغیر نہیں کر سکتے تھے۔ جگر انداز و چنگ جرأت کے حراج کے خلاف تھا اس لیے یہ معاملہ رفع دفع ہو گیا حالانکہ قوا کی بھی میں گالیاں ہی گالیاں تھیں اور نیپ کا مصرع یہ تھا: ”کوہ ہے ایساں حرابی خستہ قرم ساقی ہے“ جب کہ جرأت کا نیپ کا مصرع: ”مستور بھلی بستان کرے نواں بختی“۔ قوا ان دونوں مصرعوں کے لیے، الفاظ اور حراج سے قوا اور جرأت کے حراج کا فرق سامنے آتا ہے۔ جتنا نے لکھا ہے کہ قوا ”زبان گزیدہ“ (۱۶۹۱ء) لکھتا تھا لیکن اسکی کوئی بات کسی تذکرے میں جرأت کے بارے میں نہیں ملتی بلکہ ان کے معاصر میر حسن نے انھیں ”غزل خلق و بک غم.....“ اور میں نو جوانی بہار چہ علم و جاہی بیری برز آ۰۰ کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ ہرے کلیات میں کس شعر آشوب در بحر نو شاعران بالخصوص عمود اللہ خاں قوا کے علاوہ صرف یہ ایک شعر ملتا ہے جس میں قوا کو تذکرہ کیا ہے اور وہ بھی شائستگی سے:

کککک... کا بچا بھی آہلی قوا
ہیں ایک نیکے ہی میں ہو کیا قوا سے قوا

جرأت اس دور میں انشاء مصطفیٰ سے مختلف انسان تھے۔ تنگ دینی کے باوجود قانع تھے۔ وہ بادلوں سے وابستہ ہونے کے باوجود بے نیاز تھے۔ دانا ہونے کے باوجود طہدار تھے۔ جرأت کا رب سخن اس دور میں انکا مقبول تھا کہ خود مصطفیٰ کے دور میں سہم میں اس کا گہرا اثر ملتا ہے۔ تیر کے لیے جرأت کی شاعری چہاں کی شاعری تھی لیکن اس حالت کی گھنٹی قندیل کی دروغ اس میں اعلیٰ بستان کی طرح چپک رہی تھی۔ نصف الدولہ جرأت کے دور میں کوہِ ہرم اپنے سر ہائے رکھتے اور اس کے مطالعے سے سرور ہوتے تھے۔ محمد شاہی دور میں شاہ مہارک آبرو کی شاعری کی غیر معمولی مقبولیت کے جواسباب تھے وہی اسباب اس دور میں جرأت کی شاعری کے تھے۔

(۲)

ایک ضخیم کلیات جرأت سے یادگار ہے جس کے متعدد قسمی نسخے آج بھی دنیا کے مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں (۱) مطبوعہ صورت میں سب سے پہلے کام جرأت ”دو بیان جرأت“ کے نام سے ۱۲۸۵ء/۱۶۹۸ء میں

مطلع لکھای کا پور سے شائع ہوا۔ اس کے بعد ”کلیات جرأت“ کے نام سے مطلع کا بار بار لکھی گئی۔ ۱۳۰۰ء
 ۸۳/۸۸۲ء میں مطلع ہوا جس میں غزلیات کے علاوہ محسنات اور باہیات بھی شامل ہیں لیکن اس میں
 بھی جرأت کا چارہ کام شامل نہیں ہے۔ نواب غلام الملک سیہ سین بکرای نے ”نور اشعار“ جلد اول میں کام جرأت کا
 انتخاب ۱۸۹۶ء میں عداس سے شائع کیا۔ ۱۹۳۸ء میں حسرت موہانی نے جرأت کا ایک انتخاب شائع کیا جس میں
 غزلیات کے علاوہ آخر باہیات بھی شامل ہیں۔ یہی انتخاب محمد حسن مسکری کے مضمون ”نور اشعار“ کو بطور
 مقدمہ شامل کر کے ”نیری لکھری“ کے نام سے ۱۹۶۵ء میں لاہور سے شائع کیا۔ جرأت کا کم و بیش چارہ کام پہلی مرتبہ
 پروفیسر افتخار حسن نے جدید اصول تدوین کے مطابق ملتے سے مرتب کر کے تین جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۰ء
 ۱۹۷۱ء اور ۱۹۷۵ء میں تیار (اولی) کے شائع کیا۔ پہلی جلد (۱۰۹۳) غزلیات پر مشتمل ہے۔ دوسری جلد میں بطور ضمیر
 (۱۳) غزلیں اور (۳۱۳) حضرت اشعار شامل ہیں جن سے غزلیات کی تعداد (۱۱۰۶) ہو جاتی ہے۔ دوسری جلد میں
 ۳ قصائد، ۳ مثنوی، ۵۵ گھر، ۳ مثنوی اور دوسری شعروں کے علاوہ (۶) نکات، ۲ مثنوی، (۳۳۰) باہیات،
 (۳۹) تعلیقات، (۱۶) محسن، (۱۳) محسنات، مع جاسوس، ایک ترکیب بد، (۲) ترفیع بد شامل ہیں۔ ان کے علاوہ
 ایک کالیہ (۵) تعلیقات، (۲۸) پہیلیاں، ۳۶ باہیات، پیش خوانی مجلس مراۃ ۱۳۴۱ھ میں ایک مثنوی، ایک
 نوحہ، سات مرتبہ، ایک فاتحہ بھی شامل ہیں۔ جرأت کے اس مطالعے کے لیے میں نے بھی کلیات استعمال کیا ہے۔
 میر حسن نے مثنوی ”گھر رسات“ کو ”نکشل نامہ“ کا بھی ذکر کیا ہے (۲۴) ”گھر رسات“ کلیات میں شامل ہے لیکن
 ”نکشل نامہ“ نہیں ہے۔ اسی طرح ایک اور مثنوی ”دور جو مرغ ہزاراں“ کا ذکر بھی آیا ہے لیکن یہ بھی کلیات میں نہیں
 ہے۔ (۷۳)

جرأت کے کام کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل عاشقانہ شاعری ہے جس میں محبوب سے یا محبوب
 کے بارے میں باتیں کی جاتی ہیں، اسی لیے غزل کا بنیادی حوالہ حسن و عشق ہے۔ حیات و کائنات، اللہ اور انسان کے
 تعلق سے ساری باتیں اور زندگی کے سارے تجربے اسی حوالے سے غزل میں آتے ہیں۔ جرأت اسی تعلق سے حسن و
 عشق کے سارے ”معاہات“ اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔

جرأت نے جس زمانے میں شعور کی آنکھ کھولی تو وہ فیض آباد میں تھے جہاں شعر و شاعری کا جو چارہ کام تھا
 اور سودا، میر، میر سوز، جعفر علی حسرت اور غلام میر درد (جنہوں نے دلی نہیں چھوڑی) کی آبادی یہاں کی تہذیب اور شعری
 لطاف پر چھائی ہوئی تھیں۔ یہ سب شعرا دلی والے تھے۔ جعفر علی حسرت جرأت کے استاد تھے اور حسرت کا رنگ سخن تجزی
 سے یہاں کی نئی نسل کے شعرا میں اس لیے قبول ہو رہا تھا کہ اس میں اودھ کی نئی تہذیبی فضا کا رنگ موجود تھا۔ اس
 تہذیب نے اپنا اور ہار مغلیہ دور کے طرز پر جو پایا ضرور تھا لیکن طرز اس دور سے لیا تھا جب خود مغلیہ تہذیب کا چراغ بجھا
 چاہتا تھا اور اس میں رد و نفی پہلے کے نئے قوت باقی نہیں رہی تھی۔ مگر ان دھند تہذیبیں شمشیر و سنان اور طاقت و
 دیاب میں ایک توازن قائم رکھتی ہیں اور جب یہ توازن باقی نہیں رہتا تو طاقت و دیاب ساری زندگی پر حاوی آجاتے
 ہیں۔ اودھ کی نئی تہذیب کے ساتھ کبھی صورت پیش آئی تھی۔ مگر نئی ساسراج نے اسے چاروں طرف سے گھیر رکھا تھا
 اور حفاظت کی اور داری کا احساس دلا کر، جسکی ہوئی تہذیبوں کی طرح، اسے صرف داگ رنگ سے لطف اٹھانے پر مجبور
 کر دیا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے داگ رنگ، لطف و حلاوت، پیش بندی اور اصراف بے جا کے درگاہات خواص سے محام تک

کھل گئے۔ جرأت کے زمانے کی فنی نسل اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ میر سوز کی شاعری نے جو طبیعت یہاں حاصل کی اس کی بنیادی وجہ یہی تھی کہ اس میں حسن و عشق کے وہ معاملات بیان کیے گئے تھے جنہیں پہلے پند و سادہ سنا جاتا تھا لیکن سوز کے پاس معاملات عشق کے بیان میں ایک حنا ہے اور وہ چھپلا پن نہیں ہے جو حسرت کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میر سوز نے معاملات حسن کو انداز میں بپا کر روز مرہ و عوامی اور لچکے کے حیر سے دھڑے وار جانے کی کوشش کی۔ جعفر علی حسرت نے یہ کام دو طریقے سے کیا۔ ایک یہ کہ فنی قسم سے پاک سنگار و زیبوں میں نہ صرف لمبی فزلیں لکھیں بلکہ وہ غزل و سر غزل، چار غزل و یکہ پنج غزل تک کا التزام کیا اور کم و بیش سارے ممکن قافیوں کے استعمال اور ردیف کی نشست سے اپنی استادوں کا سکہ بھایا۔ دوسرے یہ کہ لکھنے کے سوجھ بوجھ و تہذیبی حرائج کی ممانعت سے معاملات حسن کے بیان میں خوشی اور چھپلا پن شامل کر کے ان کا کھول دیا کہ اہل محفل مرشار ہو گئے۔ جرأت اپنے استاد جعفر علی حسرت کے اس اصول رنگ شاعری کے سارے امکانات کو نہ صرف اپنے تصرف میں لے آئے بلکہ میر سوز کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنی شاعری میں جذب کر لیا۔ حسرت و سوز کی شاعری کے اسی احراج سے جرأت کا وہ مخصوص رنگ ظن پیدا ہوتا ہے جس سے ہم جرأت کو بچا سکتے ہیں اور جیسے خود جرأت "ناواحب" کہتے ہیں:

ہر آنے شاعر اسے جرأت نہ سمجھ رہے رنگ کھوں کھاویں

کہ طرز گفتگو تو نے لے صاحب کی لکالی ہے (۵۳۱)

اب تو جرأت وہی ہے رنگ کو جو علقہ تری زبان کا ہے

(ص ۵۳۵)

لیکن جرأت اس سے صاحب تک ایک لہجہ سطرے کر کے پہنچے تھے۔ ان کے حجم و بیان فزلیات میں، جنم و پیش دس ہزار اشعار پر مشتمل ہے، اور رنگ ظن ساتھ ساتھ بل رہے ہیں۔ اگر شاہ حاکم کے "دیوان زادہ" کی طرح ان غزلوں پر سن تصنیف درج ہوگا تو ہم رنگ ظن کی اس جدلی کا سراغ لگا سکتے تھے جو ان کے کام میں آئی اور یہ بھی جانتے تھے کہ یہ جدلی کب آئی؟ یہ دونوں رنگ ظن ان کی غزل میں ایک ساتھ جلی ضرور رہے تھے لیکن وہ ابتدائی دور میں اپنے معاصرین میں درد مندوں اور لم پندی کی وجہ سے شہرت دیکھتے تھے۔ ابتدا میں، جیسا کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں، جس کا پہلا نقش ۱۱۸۸ھ میں مکمل ہوا تھا، لکھا ہے کہ جرأت شاعری میں درد مندوں، نگہ زادوں و فنی پالی کی وجہ سے اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہیں (۵۳) جہاں لکھنوی نے نقش ظن (۱۱۹۳ھ) میں لکھا کہ وہ "طبیعت ظالم" رکھتا ہے (۷۵) اور مسکنی نے "تذکرہ ہندی" میں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان تالیف ہوا لکھا ہے کہ "در شعر خود کاوش حاصل نہ بسیاری کند و یاں تمام از کاوش تراود" (۶۱) جرأت کا ترجمہ، جیسا کہ میں پہلے صفحات میں لکھ آیا ہوں ۱۲۰۶ھ تا ۱۲۰۷ھ میں مسکنی نے اپنے تذکرے میں ظلم بند کیا۔ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ ابتدا میں جرأت کا اصل رنگ کیا تھا، میں نے ان تذکروں میں دیے گئے منتخب اشعار کا مطالعہ کیا جو اس دور میں مکمل ہوئے۔ میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو (نقش اول) ۱۱۸۸ھ میں، جہاں لکھنوی نے نقش ظن (۱۱۹۳ھ) میں، امرتسر نے انشاد آری نے تذکرہ سرست افرا (۱۱۹۵ھ) میں، ابراہیم خاں قنیل نے نگار ابراہیم (۱۱۹۸ھ) میں اور مسکنی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جو منتخب اشعار اپنے تذکروں میں دیے ہیں ان کو سامنے رکھ کر جب یہ فزلیں لکھا، جرأت میں پڑھیں تو یہ بات سامنے آئی کہ نہ صرف معاملات ہندی ان غزلوں میں نہیں ہے بلکہ ان غزلوں کا مزاج بنیادی طور پر لم انگیز ہے۔ اس کام میں لم و جگر کی کیفیات

کی شاعری ہر طبقہ میں مقبول ہوگئی۔ وطن خواص میں ان کی اس مقبولیت نے ان کے احساس کی کٹری کو احساسِ بیداری میں تبدیل کر دیا اور اس طرح تخلیقِ ذات کا ایک نیا روشہ ہاتھ آ گیا۔ معاملہ ہندی کی شاعری سے انھوں نے نہ صرف اپنی مضمونی غائی پر قابو پالیا بلکہ وہ بغیر آنکھوں کے بھی دور پار سرکار اور وطن خواص کے محبوب بن گئے۔ ان کے شاگردوں کی کثرت ہوگئی اور انھوں نے اپنے حوزہ کی لطافت و خوش گفتاری اور شیرینیِ بیاہنی سے اس معاشرے میں اپنی جگہ بنالی۔ یگانہ حسنی نے لکھا ہے کہ ”دور ہر گزس و مجمع کہ دہائی افرازی شد بہ سبب خوش تقریری ادا کے ہادخن فی یاخت و ہرگز بر خاطر ہمارا دلی خندا“ اس طرح جرأت اپنے اندھے پن کے نقص پر اسی طرح حادی آگئے جس طرح انگریزی زبان کا شاعر بازن اپنے ہر کے نقص سے پیدا ہونے والے احساسِ کٹری پر اچھا تیراگ بن کر، حادی آگیا تھا۔

کھنکھو کی یہ تہذیب و معاشرہ ابھی تک شاعری دور کی طرح، جس کے قدامت و عاشرہ آہود تھے، حرے کا رویہ تھا اور حرے کے ساتھ مکمل تکمیل کرشمہ دور اس اور گلچین کے ساتھ دلچیز پر کمزے انگریز کو بھول جانا چاہتا تھا۔ جرأت کی شاعری اصل محفل کو بھی حوزہ فراہم کرتی ہے اور اس کا دل بہلا کر انکا زمانہ سے نہایت واقف ہے:

لکڑ میں اُس کے ہے انکار زمانہ ہے نہایت جرأت اور ایک غزل کرنے لگا میں قوی
جرأت بدل کے قافیہ پڑا ایک غزل تو اور لذت ملے ہے اب ترے اشعار سے مجھے
فم زدے دتے رہتے ہیں جہاں دو چاروں شغل بہلانے کو دل کے میرے اشعاروں کا ہے
اس طرح اب ہم جرأت کی شاعری کو دورِ ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں:

پہلا دور: آغازِ شاعری ۸۷ء سے ۱۲۳۱ء تک ۶۳ء سے ۱۷۶۳ء تک ویش ۱۲۳۰ء/۱۷۸۶ء تک

دوسرا دور: کم ویش ۱۲۳۱ء/۱۷۸۷ء سے وفات ۱۲۴۴ء/۱۸۰۹ء تک

پہلے دور میں جرأت نے اپنے استادِ محترم غزلِ حسرت سے چند باتیں سیکیں۔ مشکل زمینوں میں شعر کہنے کی ہر مندی، قادرِ الکلامی کے اعتقاد کے لیے گیارہ سے ہیں اشعار پر مشکل طویل غزلیں اور ساتھ ہی غزل و غزل کہنے کا احترام۔ غزلوں میں قلعہ بند شعر کہنا اور ایک ہی غزل میں دو دو تین تین قلعے شامل کرنا۔ ایسی غزلیں کہنا جن میں مضمون مسلسل اور کیفیت ایک ہی ہو۔ جرأت کی غزلوں کی یہ وہ خصوصیات ہیں جو شروع سے لے کر آخر تک دلوں اور اس باقی رہتی ہیں اور یہاں وہ اپنے استاد سے بھی آگے نکل جاتے ہیں۔ غزل کے دو مصرعوں میں گفتگو و مکالمہ کا انداز پیدا کرنا اس خصوصیت کو انھوں نے حسرت اور سوز دلوں کے کام سے آکٹاپ کر کے اپنی غزل کی ایک خصوصیت بنا لیا۔

”اردو غزل کا یہ ایک بڑا سوز تھا جس میں میر سوز اور درد کی آوازیں ساری فضا پر بھائی ہوئی تھیں۔ ان آوازوں میں اتنی کشش اور دل فریبی تھی کہ سنے شاعروں کے لیے ان سے بچنا مشکل تھا۔ جتنی ”سراپا ہاں“ والے میر حسن نے بھی اپنے دور میں ان آوازوں کو اپنی غزل میں جذب کیا تھا۔ سحفی نے بھی ان آوازوں کو اپنی شاعری کی روح میں اکٹرا تھا۔ یہی کام جرأت نے بھی اپنے پہلے دور کی شاعری میں کیا اور میر درد اور سوز کے رنگِ سخن سے اپنی شاعری کا خیر اٹھانے کی کوشش کی لیکن یہ آوازیں اتنی منظر و جمیع کہ قائم چاند پوری اور میر حسن جیسے شاعروں کو بھی چاہت تھیں۔ صرف فم ہاک شعر کہنے سے میر کی آواز کو ہم نہیں دیا جاسکتا۔ صرف بھر بھرق کے اضطراب سے غلوں میر درد کی شاعری کو تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے جرأت کے لیے حسرت کی ظاہری خصوصیات کو اپنا تو آسان تھا لیکن میر درد کے حوزہ کو جذب کرنے کے لیے میر درد بھی شخصیت کی ضرورت تھی جو اپنے ذاتی تجربے کو اپنی ذات سے الگ

کر کے دیکھ سکے۔ ایسی شخصیت ظاہر ہے کہ جرأت کے پاس نہیں تھی ماسی لیے اس کے پاس علم و اہم اور عزم و رفاقت اپنی ذات کے اعتبار سے کی ایک صورت ہیں۔ اس رنگ میں جرأت قائم چاہے پوری جیسے شعور نہ کر سکے۔ جرأت کے پاس جو ہر کے علم و اہم کی صورت بنتی ہے اس میں باطن کا مہر و جلال شامل نہیں ہے اس لیے اس کے شعور میر کی ظاہری سطح ہی کو چھوتے ہیں اور جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے:

اپنا ہی دل نہیں وہ اس میں دگر نہ جرأت
ہوں رہا گرد و جدائی تو گھبرا کر تن سے آہ
مشکل رہنے کی ہے بستی میں یہ اس میں اپنی
کل تو تیار کو تھا حیرے نہ ہنر پہ قرار
بس اسی کو جانتے ہیں اپنا ہم فلم خود آہ
ہوا ہوں مرگ کے نزدیک فلم سے
کیا پیام آ کے یہ تو نے صبا دیا
اے جان میرے دل کو نہ دیران کر کے جا
درد و فلم رنج و اہم خوب ہے ہیں دل میں
نہ پوچھا حال کچھ تھو وہ نور و اہم حالت کا

معصیت کاہوں مارا فلم زور ہوں خانہ دیران ہوں

غواب میں بھی وہ نظر آتا نہیں دشت ہوئی
جہاں تھو بن آباد ایسا لگے ہے
ہر چند بحر الہک ہے جاری پہ سوز عشق
یہی میں تھا کہ کوہے میں اس کے نہ جا کیں گے
اس دل کی ہے قراری کے ہاتھوں سے پر گئے

جان و دل پر سس احوال بزم کرتے ہیں
یوں دشت صحت میں دل زار پہ گزری
از بس کہ قصور میں ہوں اس پردہ فحش کے
آہ تیار سے جیسے کوئی تیار ہے
جیسے کہ بیاباں میں مسافر کوئی سر جانے
اک نور کی چادر ہے جہاں تک کہ نظر جانے

ان اشعار میں علم و اہم، درد و جدائی اور گرد و جدائی ہے۔ عشق میں جھکا شخص کی چٹا کی جھلکیاں بھی موجود ہیں اور ان کیفیت کا بیان بھی جن سے عاشق زار کو روابط پہتا ہے۔ یہ سب کیفیات الگ الگ ہیں مگر ایک ایک وحدت ایک اکائی نہیں بنیں۔ وہ اکائی جو تیر کے شعر کو چڑے دگر بنا دیتی ہے۔ جرأت کا فلم و علم اور عشق کا درد و عشق ہے۔ اس عشق اور فلم کا تعلق صرف عاشق سے رہتا ہے اور یہ دوسرے انسانی درد و سماجی رشتوں پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ میر اپنی ذات کی لگی سے اپنی شاعری میں اثبات پیدا کرتے ہیں۔ میر کی شاعری صرف شخصیت کے اعتبار کا نام نہیں ہے بلکہ اس سے بچنے کا نام ہے۔ جرأت کی شاعری صرف ذات کا اعتبار کرتی ہے۔ وہ عشق، فلم کے تعلق سے سماجی و انسانی رشتوں کو جاننے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ انہیں جان کر کے فارغ ہو جاتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ علم و اہم کے اعتبار کے

اور ایسے اس آزار سے بچنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے رنگ بھر والی شاعری جرأت کے پاس دلی راہ کی اور اتاری اتاری ہی نظر آتی ہے۔

اس رنگ میں جس دوسرے شاعری جرأت پیروی کرتے ہیں وہ طوطیہ بھر دور درلودہ ہیں۔ جرأت کے پاس تصوف کے مضامین کم بلکہ بہت کم ہیں لیکن بھر و فراق کے مضامین کثرت سے آئے ہیں اور یہاں ان کا انداز (طرز) نہیں طوطیہ بھر دور سے لئے لگتا ہے لیکن یہاں بھی ان کے تقریباً بیسواں میں شام کی کٹکٹ سے لگے والے شراب کا دور دورہ پتا نہیں چلتا۔ جرأت ہر کیفیت کو پوری طرح جاننے اور دوسری کیفیات سے ملائے بغیر صرف انھیں بیان کرنے پر آمادہ کرتے ہیں بھر و فراق اور غم و الم ان کے لیے ایک آزار ہے جس سے وہ بچنا چاہتے ہیں۔ اس لیے وہ خاموش نہیں رہتے بلکہ انھیں بیان کر دیتے ہیں تاکہ اس آزار سے بچ سکیں:

چپ رہنے سے تیرے منگے یہ خوف ہے جرأت گھٹ گھٹ کے کہیں تجھ کو کچھ آزار نہ ہو جائے
اس انداز کے یہ چند شعر دیکھیے تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے:

جس طرف دیکھتا ہوں میں اس میں	یہ نہیں جانتا کدھر دیکھا
رنگ بولے گل کو ہم جدا ہیں	دیکھیں ساتھ ہیں ہاؤ جہاں تم
آہ اوروں ہی کا نہ کرے نہ درد زبان	اپنی محفل میں کبھی ذکر تھارا نہ کیا
کبھی ہے فرض اہل نظر بود کو تابو	ہستی میں ہے جو سوا حلق ہے عدم کا
جرأت کی خبر کبھی ہے لعل لوبیا سے	تم دیتے عدم اس کا بھر و سا نہیں دم کا
جو دیکھو غور کر دو دکل باطل بھی میں ہے	کبھی ہوں اک صباب آسا کبھی دریا ہو بہتا ہوں
اٹھ تلک عشق ہی پہنچائے ہے دھڑ	چاہت ہی کو جرأت تو ملی جان نی جان
یہ خات جہاں ہے ہستی سرائے کی	ہاں کچھ نہ فہم گئے کان شادی ہے آنے کی
کہا کہیں بکر صبت میں ہم اپنا اصول	کرتے ہی ایسے ہوئے گم کر نہ بھر پائے گئے
تیرو وہ اس قدر ہے تو کس سر	ہاتھ جس کے کہو نہ ہاگ لگے

یہ جہاں کے لوگ ہاں کوئی دم ہی کے مہماں ہیں

سب عدم سے آئے ہیں اور بھر و ہاں اٹھ جائیں گے

آپ نگوں میں اپنے ہاتھ جب کہ بڑی حاش سے

کیوں کہ ہو کوئی مطلع بھر بھری بود و ہاں سے

یہ کم ہوئے ہیں کسی کی حاش میں ہم آہ کہ اب تو ایک جہاں اپنی جتنو میں ہے

ان اشعار کو آپ طوطیہ بھر دور کے کلام کے ساتھ دیکھ کر پڑھیں تو آپ کو یہاں ایک اوپر سے پنا کا احساس ہوگا۔ یہاں معلوم ہوگا کہ یہ بھی زندگی کی اور کیفیات کی طرح کی کیفیات ہیں جن میں درد کے رنگ میں شعر کہنے کی خواہش کے ساتھ جرأت نے بس جان کر دیا ہے اور ان کا تعلق ان کی اپنی شخصیت سے نہیں ہے۔ یہاں آپ کو وہ تاریک و دھلوت دورہ گہرائی، تجربہ بات کی آویزش سے پیدا ہونے والی وہ کیفیت محسوس نہیں ہوتی جو درد کے شعرو کی الحقیقت شعر و ادبی ہے۔ یہ کیفیات ایک مخصوص بعد الحاصلاتی ماحول میں رہنے سے پیدا ہوتی ہیں جن سے ہر سچ کا آدمی واقف ہے اور

ان کی حیثیت بھی ایک مغزل ہے یا کچھ بلکہ کلیشے (Cliché) کی سی ہے۔ جرأت کے ہاں یہ کلیات خواہ میر درد کی طرح تجربہ نہیں بن گئی ہیں، وہ تو بس ان مرحلہ خیالات کی کلیت کو شعر میں بیان کرنے کا کام کر رہے ہیں اور جب میر درد کا سودا کے رنگ میں مغزل کہتے ہیں تو وہ افکار سے کہنے لگتے ہیں:

جن کے نزدیک ہے اندازِ غزل میر پہ ختم
جرأت جواب میر تو ایسا ہی کہہ کہ اب
ان کو جرأت میں ستانے پر غزل ہاں کا
چاروں طرف سے شور سے داد داد کا
یا بھی تو میر سودا پر غزل لے کر جانے کا ارادہ کرتے ہیں:

جرأت اشعارِ جلوں بغیر کہہ اب اور کہ میں
سودا کے کہہ جواب میں جرأتِ غزل اک اور
لے کے یہ ترہت سودا پر غزل ہاں کا
اب گری خن سے ترے دم قدم کے ساتھ
اور بھی غزل درد کا جواب پیش کرتے ہیں:

جرأت چاہ اس زمیں میں غزل درد کا جواب
رکھ درد اپنا تو بھی شام و پچھ کا

سودا اور خاص طور پر میر اور کسی حد تک درد، جرأت کے لیے مثالی شاعر تھے جن کے رنگ سخن کی جڑیں سے وہ ان جہاں بن جاتا تھا جہاں سب کی شخصیتیں جرأت کی شخصیت و ماحول سے اتنی مختلف تھیں کہ وہ ان کی جڑی کر کے ان جیسے اشعار نہیں کہہ سکتے تھے۔ اس کے برخلاف ان کی شخصیت بغیر غزل صحت کی شخصیت سے بڑی تھی اور ان کا مزاج کھنکھائی کی تہذیبی فضا سے پوری متاثر نہ تھا، اسی لیے جب وہ اپنا وہ گئے تو قول عام کی ضرورت کے پیش نظر وہ اس رنگ میں شاعری کرنے لگے جس کی کھنکھائی تہذیبی فضا میں ختم ہو گئی تھی۔ اگر جرأت اندھے نہ ہوتے تو شاید وہ ساری عمر میر درد، سودا کی جڑی کرتے رہتے اور انھیں اپنی شاعری کو ماحول عام جاننے کے لیے وہی شاعری کی ضرورت پیش نہ آتی جتنی انھوں نے کی اور جو ان کے اصل جذبہ شہرت ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو ان کے دوسرے دور سے تعلق رکھتی ہے۔ یہاں میر اور جرأت کی شخصیت و طہرت کا فرق بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ میر کے اندر طواری و رجحان آشوبناک تھا ہے اور انھیں آفاقی شاعری کی طرف لے جاتا ہے۔ میر کے ہاں غم جاناں اور غم دوراں مل کر ”غم میر“ بنتے ہیں۔ میر کی شاعری متضاد ماحول کی آواز پیش سے پیدا ہونے والے تجربے کا اظہار ہے۔ جرأت کے ہاں لطف انگیز اور جسمانی طور پر محاسن سے اثر قبول کرنے والا احساسِ راسخاں (Sensuousness) صوبہ ہے جو یہ کہ لفظ غزل نفسانی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ہر دل عزیز کی کے ساتھ درد و ہنہ اور دل کو برسنے کے لیے انھوں نے یہی راستہ اختیار کیا اور اس طرح خود کو کھنکھائی میں موجود تہذیبی ماحول سے پوری طرح ہم آہنگ کر لیا۔ ان کی خواہشات تہذیبی روح کی خواہشات سے مل کر ایک جان ہو گئیں اور جرأت کی آواز سارے معاشرے کی روح کا اظہار بن گئی۔

اندھے ہونے کی وجہ سے حسن کے وہ پہلو ان کی نظروں سے اوجھل تھے جو دیکھنے سے قفل رکھتے ہیں۔ تہذیب ان کی طوائف میں اور شہوت پیدا ہو گئی اور اپنی معدوم حس یعنی ہمدست کی کی کو وہ دوسری حیثیات سے ہم آہنگ کرنے لگے۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف کھنکھائی تہذیب کے اثر نے اور دوسری طرف ان کے احساسِ محرومی نے ان کی شاعری کی راہ چھین کر دی جس میں ہمتی کے ساتھ ایک ایسا لطف و مایک ایسا مزہ ضرور ہے جس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ان کی جو مانی غزل ہاں کی یا مبتذل چیز بن کر نہیں رہ گئی بلکہ باطن کی طرح جرأت کو بھی اس میں زندگی کا ایک اہم راز نظر آتا ہے۔ دوسرے شعرا کی طرح وہ پلٹ کر، پھر کر مراد پرستی کا انکار نہیں ہوئے تھے بلکہ کوئی گری

ہے سب سے بڑی بات " (ص ۲۹۶، دوم) بلکہ ان کی شاعری میں جس محبوب سے ہماری ملاقات ہوتی ہے وہ صرف اور صرف "عورت" ہے اور یہ بات بذات خود جرأت کی جنسی صحت کی نشانی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں نہ جنسی تجربہ بات کی واقعہاتی صورت ہمارے سامنے لاتے ہیں اور نہ قطعاً انداز ہیئت سے کران کی تجدید کرتے ہیں اور نہ انھیں گرا کر ہندل بناتے ہیں مگر جرأت کی شاعری کا معاملہ "جنسی واقعیت" کا ایک بنیاد پر کھڑا ہے۔ ہمارے دور میں سرے موہانی کی شاعری کا ایک حصہ اسی روایت کی شاعری سے تعلق رکھتا ہے۔ جنسی لذت کی صحت مند تلاش ہمیں جرأت اور انگریزی شاعر پائزن کی طرف لے جاتی ہے اور شاعرانہ نظریات کا ایک مخصوص رخ پیش کرتی ہے۔ واقعیت کی طرف جدید رجحان، جس میں جنس بھی شامل ہے، جدید افسانوی ادب کا اہم جزو ہے اور جرأت کی شاعری اس رجحان کا چٹا دیتی ہے۔ جرأت کی اس دور کی شاعری میں محبوب کا جسم ایک حقیقی چیز بن جاتا ہے اور اس کے لطف انگیز احساسی اثرات چڑھنے والوں کو یہ محسوس کرا دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سامنے ہے، مثال کے طور پر ان کی متعدد غزلوں کے علاوہ ان کا مستزاد۔ ہمارے نگہ دہمپ ہے لطف دہمپ ہے کھڑا اور قد ہے قیامت، چٹائی کیا جا سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں اسی احساسی رخ کے افسانے بناتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزلیں طویل اور مسلسل ہوتی ہیں۔ ان کی غزلوں میں افسانہ نگاری کا واضح رجحان محسوس ہوتا ہے۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ افسانہ نگار ہی کی طرح اپنے محبوب (عورت) کے تعلقات کو یاد کرتے ہیں اور ان یادوں کی ایک واقعہاتی تصویر سامنے آجاتی ہے اور ایک ڈرامائی منظر آنکھوں میں بھر جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اس منظر کی ترجمانی افسانوی انداز میں کرتے ہیں۔ شاعری کی طرح قصیم نہیں کرتے بلکہ وہ واقعہ کے ساتھ ان کی غزل میں آتا ہے اور ان کی قوت تخیل اسے، جہاں تک ممکن ہو، جوں کا توں رہنے دیتی ہے جس کے نتیجے میں شاعری کی آفاقی (Universalised) تصویر کی بجائے افسانہ نگاری کی واقعہاتی (Realistic) تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ تیسرے یہ کہ یہ واقعہ چونکہ پوری چیز ہے اور شعر کے وہ مصرعوں میں نہیں جا سکتا اس لیے ان کی غزل طویل اور مسلسل ہو جاتی ہے اور اکثر غزلیں پورا افسانہ بن جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی یہ غزل چڑھے جس کا مطلع ہے:

نہ مگر رنکے کوئی اس سے خدایا شرارت سے ہی جس نے میرا چلایا
اور اسی کے ساتھ وہ غزلیں بھی چڑھے جو غزل و غزل کے طور پر اس زمین میں اس غزل کے فوراً ہوا آتی ہیں۔
یہ کس پردہ نظیں سے دل لگایا کہ اک عالم سے ہم نے صلہ پھیلایا
فلک یک دم اسے آگے نہ لایا جب آیا وہ کہ جب وقت اپنا آیا
تو آپ دیکھیں گے کہ یہ صرف غزلیں نہیں بلکہ افسانہ ہیں۔ اس قسم کی متعدد غزلیں "کیا بات ہے جرأت" میں موجود ہیں۔ [۹]

اس شاعری کو پرانے زمانے پر نظر سے دیکھیں تو کہا جائے گا کہ یہ معاملہ ہندی کی شاعری ہے اور یہ کہ وہ ہندی شاعری ہے جس کا مروج جرأت کے اثرات سے ساتھ اور جرأت کے بعد کھنڈ کی شاعری میں ہوا اور جو ولی کی داخلی شاعری سے مختلف ہے لیکن غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ شاعری پرانے دور سے ہی داخلی بھی ہے اور اس سے الگ بھی۔ معاملہ ہندی کی شاعری سے جرأت کا تعلق کبر اور واضح ہے مگر فرق یہ ہے کہ وہ "جو" معاملے "سامنے لاتے ہیں وہ معاملے سے زیادہ ذاتی جذباتی واقعات ہیں اور ان میں وہ واقعیت اور مسلسل ہے جو دوسرے معاملہ ہندوں کے

ہاں عام طور پر نہیں ملتا۔ ان کی شاعری خارجیہ کی طرف راغب ضرور ہے۔ وہ واقعات کو دوسروں کے لیے بیان کرتے ہیں اور اس لیے اپنے داخلی جذبات سے نہیں بلکہ واقعات کے خارجی پہلو سے تعلق رکھتے ہیں مگر یہ سب واقعات چونکہ ان پر گزرتے ہیں اور سب پر ان کا مخصوص موڈ غالب ہے اس لیے انھیں خارجی کے ساتھ داخلی بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس گفتنی عمل نے ان تمام ہی طریقوں کو ایک ایسی انفرادیت دے دی جس سے ہم جرأت کو پہچانتے ہیں اور جسے ہم نہ خارجیت کہہ سکتے ہیں اور نہ داخلیت بلکہ ”انسانویت“ کہہ سکتے ہیں۔ یہ قطعہ بعد دیکھیے:

یہ غوی اپنے طالع کی کہ ہر شب آن کر اس کو ۔ ستاتے تھے جو کہو عاشقی کی داستانوں کو
 انھیں انسان تو اپنا میں جس روز سکھایا ۔ اسی دن ہر طرف اس نے کہا کہ قصہ خوانوں کو
 ڈی انچ لارنس نے لکھا ہے کہ جنس جلتی ہوئی آگ کی طرح ہے کہ جسے ہم لاہرہ اسی سے جھوٹے ہیں اور
 خارجی انھیں مل جاتی ہیں ماسی لیے سانی انسان، جو صرف خود کا قائل ہے جنس کی آگ سے ٹھٹھ کرنا ہے اور اسی
 لیے سانی انسان بصورت لوہے مصطفیٰ خان شیلوہ جرأت کی شاعری کو: ”پڑائی خاطرہ گوارائی طبع اور ہاش و الواط حرف
 کی زدہ“ کہتا ہے۔

جرأت کے ہاں سراپا معطلات حسن و عشق کے مکالمات اور وصل و فراق و وصل کے بارے میں سکڑت
 سے اشعار ملتے ہیں۔ ان سب اشعار میں وہ مزہ ہے جو جنس کے عشق سے ہر شخص کے ہاں میں موجود ہے اور جرأت ان
 ہی باتوں کو بیان کر دیتے ہیں۔ اسی پہلو کو دیکھ کر صغیر بلگرامی نے لکھا تھا کہ ”بہر حال جرأت کی حریراری میں شب
 نہیں“ [۸۱] چند شعر دیکھیے:

کیا کہوں وصل کی شب لے کے بلائیں اس کی کیا اٹھاتا ہوں میں زانو پہ بٹھانے کا حرا
 کیا کہوں اس کی ادائیں وصل کی شب کو کہیں ہاتھ لگ جاتے ہی کیا کیا کسمسا لگ گیا

جرأت رہا نہ آپ میں اس وقت میں ذرا
 جوں لب سے لب اور اس کے بدن سے بدن لگا
 عقدہ دل کیا کھلے گر وصل ہوتا ہے بھی
 مجھ سے شرماتا ہے وہ اور اس سے شرماتا ہوں میں
 دانے نصیب ایک شب اس سے ہونے نہ آو ہم
 دست پہ دست لب پہ لب پیو پہ پیو رو پہ رو
 وصل میں دیکھ کے رہتا ہوں یہ جہاں کہ وہ شوخ
 دم پہ دم جامیہ در کیوں گمراہ رہتا ہے

وصل کی شب نیند ہی گرم کو آتی ہے تو ہاں لو اور اسٹو سے دوپہ قرات کے سوئے
 لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ وصل کے اشعار میں بھی جرأت کے ہاں ترسے کی کیفیت موجود ہے۔ یہاں گفتنی اور ہے چینی
 کا سا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق و محبوب دونوں ایک طرف میں جکڑا ہیں۔ اسی وجہ سے وہ کیفیت غلط و
 سرسختی جو غریب و بدمل آتش کے ہاں جلتی ہے، جرأت کے ہاں نہیں ہے۔ آتش کا یہ شعر دیکھیے:

یار کو میں نے مجھے یار نے سوئے نہ دیا رات بھر طالع بیدار نے سوئے نہ دیا

اب اس شعر کے بعد جرأت کا یہ شعر دیکھیے:

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو آکر جاتی ہے خند اپنی منہ تو رکھ چکے لواب تو ہٹ کے سوئے
 آتش کے شعر میں نکاطیہ کلیت ہے۔ طالع بیدار کی ترکیب اس نکاطیہ کلیت میں معنی دے کی خوشبو بھردیتی ہے۔
 جرأت کا شعر عرا را دقتہ جانے کے باوجود سرشاری نکاطیہ کی کلیت طرب میں نہیں کرتا۔ آتش کا شعر میں اپنے ساتھ
 لے جاتا ہے۔ جرأت کی شاعری میں حرارت دیتی ہے سرد بھی کرتی ہے لیکن اپنے ساتھ نہیں لے جاتی۔
 جرأت کا عشق محدود و محقق ہے۔ وہ ان کی شخصیت کا صرف ایک حصہ ہے لیکن ساری شخصیت نہیں ہے۔ عشق
 ان کے لیے معاملات کی حیثیت رکھتا ہے، وارفت کی نہیں، اس کا ہر پہلو ایک الگ حیثیت رکھتا ہے اسی لیے ان کی
 شاعری لمبے کی شاعری ہے اور اسی لیے ایک لہو دوسرے لمبے سے مل کر ایک وحدت نہیں بنتا۔ جرأت ان معاملات میں
 شوقی، چلبلاہن اور معاملات شامل کر کے انھیں حرے وار بنا دیتے ہیں۔ "حرے کی باتیں" جرأت کی شاعری کا دائرہ کار
 ہے۔

گو وہ نہ بوسہ دلچسپ لیکن اس آرزو میں کس کس حرے کی باتیں اپنی زبان پر ہیں
 حرے کی باتوں کا دائرہ تو محدود و ضرور ہے لیکن جرأت نے کم و بیش ان ساری باتوں کو حرے کے ساتھ بیان کر دیا ہے جن
 کا تعلق معاملات حسن و عشق سے ہو سکتا ہے۔ "جرأت عام آدمی کے سارے جذباتی تقاضے پورا کرتا ہے اور چھری کو
 اپنے ذاتی تجربات لکھے لکھائے مل جاتے ہیں" (۸۲) سارے نکلیات میں پتھروں ہزاروں اشعار اس کا عہدہ کر رہے
 ہیں۔ ان جذباتی تقاضوں کی نوعیت جاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

یاد کیا آتا ہے وہ میرا گئے جانا اور آہ	پیچھے ہٹ کر اس کا یہ کہنا کوئی آجانے کا
شب کو کبھی میں نے کہا تو کس ادا سے بولا	بھری اور میری بکواس بات کا اثر نہ تھا
جاں بلب سن کے کسی سے وہ گھٹے یوں بولا	بھرے ہزار سے مرنے وہ پڑا، مجھ کو کیا
آنکھوں کے آگے اس کے تصور میں رات کو	سو بار ایک چاند سا آکر چمک گیا
ہارے کل فیس کے کہا یاد نے جرأت ہم کو	اپنا اتلا تلخ تک نام ہمیں بھول گیا
وعدہ بھی کر کے ہوسے کا دیتے نہیں ہر دم	لازم ہے آدمی نے جو محض سے کہا، دیا
یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرا ہوا	چمکی رنگ اور بدن وہ اس کا گہرا دیا ہوا
جاؤں جاؤں کیا کہے ہے بس لڑائی ہو چکی	یہاں سے میرے گئے اب جاں جاں لگ جاتا
گودی میں اٹھانے جو لگوں تو کہے کیا خوب	ثابت قدم سے گھٹن قدم کو تو اٹھا
محبت مجھ سے تم رکھتے ہو تو یہ	چلو کھاؤ نہ بس بھوٹی قسم تم

کہاں جاتا ہے بیضا اس کے ہوتے لیکن سے مجھ کو

کبھی پیچھے کو جتا ہوں کبھی آگے سرخ ہوں

عہت اٹھانیاں لے لے کر یوں ملتے ہو آنکھوں کو

بولا یہ بھی تو گھر ہے سرد ہو مگر خند آتی ہے

اس شعر سے پابھی جو خبر دل کی تو اس نے اک ٹپو، دل پیچک دیا ہاتھ میں مل کے

گویا تے عشق کے جھکا ہے آفتاب
لینا جو صوف میں سرخ رویدہ وہ تان کے
مگر کو جانا ہے ترے کوچے سے جرات تو یوں
جانے ہے جیسے کہ رستہ نہیں آتا ہے اسے
اچھا جو مرے پاس نہ آؤ تو نہ آؤ
مجھ سے بھی تو بکو آپ کھوکام رنگیں کے
نہ پہنچے مجھ سے کہ سارے دن کا کیا حال

درا جو ہاتھوں میں ہاتھ اس کے پیارے پیارے لیے

جب یہ سنتے ہیں کہ مسائے ہیں آپ آئے ہوئے
جب یہ سنتے ہیں کہ مسائے ہیں آپ آئے ہوئے
شب طراپ میں اس شوق کے آگہوں پہ قدم تھے
پہ آنکھ جو کھل گئی تو جب سوچ میں ہم تھے
جرات ہے کہ کل اس نے کئی کان میں اپنے
وہ بات کہ مطلق جو نہ تھی وہیں میں اپنے
تقریب اس کی کرنے محفل میں جب نا میں
مٹھ بھیر کدو ہوا "چنگے سے مہربانی"
ان معلومات حسن کو دیکھتے تو یہ سب واقعاتی حالت کو بیان کرتے ہیں جنہیں جرات بے تعلقی دے دیا ہے صاف
سحری زبان میں مناد ہے ہیں۔ یہ شاعری بے تکلف پارہا محفل کی شاعری ہے اور اس تہذیب کے رنگ و مزاج کے
میں مطابقت ہے لیکن ساتھ ہی وہ محدود بھی ہے۔

جرات بلکہ مزاج عشق ہے بہت
اہل جہاں یہ سن لو جرات کی تم کہانی
جرات کا عشق صرف جسم سے تعلق رکھتا ہے اور اسی کے ارد گرد گھومتا ہے۔ جسم ایک بڑی قیمت ہے لیکن اگر آدمی جسم
کو صرف جسم سمجھ کر قبول کرے تو وہ اس میں طویع پیدا نہیں کر سکتا۔ جرات کو طوراں کا احساس ہے:
جرات بلکہ مزاج عشق ہے بہت
میں پسند اچھی سے اچھی ہیں درے درے
میرے جسم محبوب کو بھی طویع سے ہم کنار کر دیا۔ جرات یہ نہیں کر پاتے اور اسی لیے ان کے ہاں وصل میں بھی آسودگی
کا احساس نہیں ہوتا۔ قریب محبوب بھی یہ فتنگی دور نہیں کرتی۔ وصل میں بھی ہجر ہے تو اور کتنا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ
وصل میں خود محبوب شامل نہیں ہے:

رات تو بند تھا کھولنے کی ہٹ میں کئی
صبح نزدیک ہے اب تو کہاں کہیں
کرتے کیوں کہ بھلا پاؤں وہ رنجر دراز
جس کو ہنست پہ ہو جنش سفر دور و دراز

اب اس لب سے ملا تا ہوں تو بس دل میں یہ آتی ہے
جو لذت اس کو بھی مل جائے بیکو تو کیا حرا ہوئے

جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں جرات نے جس معاملہ بندی کو اپنی شاعری میں پیش کیا اس میں جنسی انقباض پر
زور ہے۔ جرات اس انقباض کو واقعیت کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ اس میں وہ سارے معاملات حسن و عشق بھی
آ جاتے ہیں جو جنسی پہلو کی تر تھانی کرتے ہیں۔ جنس اور اس کے معاملات اس طور پر اس سے پہلے اردو شاعری میں
نہیں آئے تھے۔ اعضائے جسمانی کا تعلق بھی اسی عمل سے ہے۔ سراپا قاری و اردو شاعری میں عام ہے اور خاص طور پر
اس دور میں بہت مقبول تھا۔ جرات نے بھی "سراپا" پیش کیا ہے۔ سراپا کی ان کے ہاں دو صورتیں ہیں۔ ایک ہے کہ
پوری لڑائی میں "سراپا" بیان کیا ہے اور ایسے بہت سے سراپا کلیات جرات میں موجود ہیں۔ دوسرے ہے کہ غزل کے
متحدہ اشعار میں بھی اعضائے جسم کو بیان کیا ہے۔ جرات کے ان سراپاؤں میں گوشت پرست کی ذمہ دہورت سانسے آتی

ہے جسے جرأت نے دیکھا یا جس سے محسوس کیا ہے۔ یہاں وہ اپنی نازک جسم نہیں بلکہ گداز، بھرا بھرا گدراپا جسم ہے۔

ج رانیں بھری بھری اور شلواد بھری کی

یہ جسم جو چھو کر دیکھا اور محسوس کیا گیا ہے۔ ان کے ہاں رنگوں کا بیان بھی ہے لیکن یہ رنگ وہ ہیں جو انھوں نے دیکھنے کے زمانے میں اپنی آنکھوں سے دیکھے تھے۔ اب وہ جسم کو چھونے سے صورت اور رنگ کے ساتھ ٹھنک کی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔ جرأت کے محبوب کا جسم ان کی شاعری میں ایک حقیقی تجزیہ کر سائنے آتا ہے اور اس کے لطف انگیز جسمی اثرات چھٹنے والے کو پر محسوس کر دیتے ہیں کہ ایک زندہ چیز سانسے ہے۔ یہاں حسن کی نفسی دراصل جنس کی کشش ہے۔ ج گنگنی ہاتھ کب وہ گودی، ابھری گات، ہے ظالم۔ ج شکم دیکھوں گا میں کس روز وہ میدانے کی لوبی سا۔ ج وہ ابھری ابھری سخت لگیں اور پیٹ ظالم ٹھنک سا۔ ج وہ اونچی گوری گول سرین وہ کاٹرا رانیں بھری بھری۔ ج ران سے لے پٹریوں تک کیا گداز ہے سفید پاؤں مستزاد: ج جاوے، انگ چپ ہے غضب، قہر ہے بکھرا اور تو ہے قیامت۔ جرأت نے جہاں بھی سراپا جسم کے کسی حصے کو بیان کیا ہے وہاں حیاتی اثر موجود ہے۔ اسی سے وہ حرا اور لطف پیدا ہوتا ہے جو جرأت کی شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ سالان آرائش اور عبادت بھی چونکہ اسی جسم کا حصہ ہیں اس لیے وہ حسن جسم کا حصہ بن کر ان کی شاعری میں آئے ہیں اور جسم کے جائز کو کھرا کرتے ہیں۔ جرأت "کیفیت" نہیں بلکہ جسم کی "حالت" بیان کرتے ہیں لیکن حالت کے بیان میں واقعیت کے ساتھ وہ فطری کیفیت لکھیں ہوئی موجود ہے جو جنس کے تصور کے ساتھ انسانی جبلت میں موجود ہے اور چھٹنے والا حالت کے بیان میں سے کیفیت کے صدا میں داخل ہو جاتا ہے۔ جرأت نے جنس کو اردو شاعری میں موضوعِ سخن بنا کر اس کے فطری رسا کو بھاگ کر کیا ہے۔ اور ہندی اور حرس کا بھولی دامن کا ساتھ ہے اسی لیے جرأت کی شاعری صحتِ آخر میں حرس اور شاعری ہے۔ ان کے بیان میں واقعیت اور غلوں میں اور یہی غلوں انھیں قفس نہیں ہونے دیتا۔ لیکن وہ بات ہے جسے "بہارِ پے فزاں میں" اشتکام شورش دلیرانہ تجزیہ دے گا (۸۳)

جو بات سوجھ جاوے کہ جیسے بھرے اس کو اہل جہاں یہ سن لو جرأت کی تم کہانی

جرأت کی غزل کے اس رنگ اور حراج کے ساتھ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ وہ ایک ایسے شاعر ہیں جو قادر الکلام بھی ہے اور بے کوئی۔ خوش بیان بھی ہے اور ہائیں زبان بھی۔ سن کی ہر گونئی اور کور اور انکلا کی کا یہ عالم ہے کہ پتھر سے پتھر زمین کو بھی پانی کر دیتے ہیں۔ بعض غزلوں میں تو وہ نہیں انکی ہیں جنھیں دیکھ کر ہی پیتا آجاتا ہے لیکن جرأت اس میں بھی حرسے دار شعر نکال لیتے ہیں مثلاً اس مصرع میں..... "آواز کے قصود اس انگٹھ کے صدقے" "آواز کا فیر ہے اور باقی سارا مصرع ردیف ہے اور اس زمین میں بھی جرأت نے ۴ اشعری غزل لکھی ہے۔ وہ ردیف کو ایسے سلیقے اور بھرصدی سے استعمال کرتے ہیں کہ مشکل زمین کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ زبان کے معاملے میں بھی وہ بہت محتاط ہیں۔ نہ صرف صفائیِ بندش سے دل گلین سلامت پیدا کر دیتے ہیں بلکہ صحت کا اور، اور حتیٰ روزمرہ وار جملہ الفاظ اور فصاحت کا دارامن بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے ان کی غزل شستہ روختہ ہے، جنن تراشی ان کاٹن ہے۔ زور کلام ان کی بنیادی خصوصیت ہے۔ غزل در غزل کہہ کر وہ اپنی استادی کا لو بانواتے ہیں۔ جرأت غزل ایسے کہتے ہیں جیسے وہ امتحان کا پرچہ مل کر رہے ہوں:

سب کام اس کی قادر الکافی کا زائد و شہوت ہے لیکن جیسا میں نے کہا، آفاقیت کو نہیں پہنچتا۔ جرأت کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جیسے شاہد مبارک آبرو و شہادہ نگینہ کے دور کے نامزد و شاعر تھے، اسی طرح جرأت آصف الدولہ کے دور کی تہذیب کے نامزد و ترجمان شاعر تھے۔ وہ شاعر جو کسی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے، اسی تہذیب کے ساتھ صلاح اور اسی کے ساتھ کھرتا ہے۔ ہم جرأت کو جب بھی اس میں سطر سے الگ کر کے دیکھیں تو وہ اس گھمٹی کی طرح نظر آئیں گے جسے پانی سے نکال کر دھت کے درخت پر ڈال دیا گیا ہو۔ وہ سیاسی و معاشرتی صورت حال جس سے سلسلہٴ اودھ دوچار تھی اور جس کے بارے میں خود جرأت نے کہا تھا

کچھ نہ امیر ان کو کوئی نہ دوز
اگرچہ کے ہاتھ اکھنٹس میں ہیں امیر
جو کہ وہ بڑھائیں سو یہ صف سے بولیں
ہنگالے کی جیتا ہیں یہ عارب کے امیر

اس کی تہذیب بھی ایسی ہو سکتی تھی۔ یہ سیاسی، معاشرتی و تہذیبی صورت حال صرف ”میاں خونی“ اور نواب آصف الدولہ ہی پیدا کر سکتی تھی۔ آصف الدولہ کے بارے میں آیا ہے کہ ان کا ”لو پر کاہڑ بڑا تھا، روتھے کاہڑ کر سے“ پاؤں تک کسی قدر چھوڑا تھا۔ جب جھجھکتے تو معلوم ہوتا کہ خوش کامت جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمرنگ تکیچے“ (۸۵) اور آصف الدولہ کی پروردہ تہذیب کی تربیاتی و نمائندگی کا شرف انہی جیسے تھکڑے خلیج جرأت ہی کو حاصل ہو سکتا تھا جو ہمیں حاصل ہوا۔ بڑی تہذیب میں قوت بھی بڑی ہوتی ہے اور یہی قوت معاشرے کی ہر سطح پر اس تہذیب کے افراد میں ہوتی ہے۔ اور وہی تہذیب بڑی تہذیب نہیں تھی۔ اس کی قوت عمل ہے جہاں ہو سکتی تھی۔ وہ مگر یہ ہوتی تھی تہذیب تہذیب تھی جس کی جڑوں میں اگرچہ محافظانہ، باغیانہ اور متعصب ڈالنے میں لگا ہوا تھا۔ ایسی صورت میں کسی بڑے چمکیلی عمل یا کسی بڑی شاعری کی توقع رکھنا بے سود تھا۔ جرأت کی شاعری بھی اسی لیے بڑی شاعری نہ بن سکی لیکن اس نے اپنے دور کی تہذیب کی پوری طرح ترجمانی ضرور کی اور یہی اس کی اہمیت ہے۔

(۳)

اس کا یکجہاں اور میں قصیدہ سب سے اہم و برتر منصب خنیا کا اورچہ رکھتا تھا اور اسی سے ہر شاعری چھلتی مٹا جیتوں کا اصل امتحان ہوتا تھا۔ جرأت نے قصیدہ کی حیثیت میں کل چار قصیدے لکھے۔ ”وہ حضرت علیؑ کی مدح میں، ایک شاہ کریم عطا سلطانی اور ایک شہزادہ میرزا سلیمان شکوہ کی مدح میں، لیکن موضوع کے اعتبار سے دیکھا جائے تو وجہ قطعاً، حلقی مسدس اور اکثر مثنویوں کے آخر میں بھی مدحیہ اشعار آتے ہیں مثلاً کارستانِ الفت“ کے آخر میں حیرہ اشعار مثنوی ”اور کچھ شدت سرا“ میں چودہ اشعار مثنوی ”اور کچھ شدت گریا“ میں بیس اشعار مثنوی ”وہ کچھ خلیل و مبارک“ میں حیرہ اشعار مثنوی قطعاً شوق میں انھیں اشعار نواب احمد علی خاں خنیا آصف الدولہ بہادر صولت جنگ کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ حیثیت کے اعتبار سے تو یہ چھ قصیدے کے اوائل میں نہیں آتے لیکن موضوع اور تعداد اشعار کے اعتبار سے اگر قصیدے کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ اس میں ہارہ سے زیادہ اشعار ہوں تو ان مثنویوں کے آخری حصے اور مدحیہ قطعاً وغیرہ مختصر قصائد ہی کہے جائیں گے۔ اگر ان سب کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو جرأت کی مدحیہ شاعری کی مقدار قابل ذکر ہو جاتی ہے۔ جرأت کی شاعری کے یہ سب پہلو ”کلیات جرأت“ کے سامنے نہ ہونے کے باعث اب تک نظروں سے اچھڑا ہوا محصل تھے کہ بعض اعلیٰ علم نے یہ تک گھوڑا کہ ”قصیدے کی طرف انھوں نے کبھی بھول کر بھی رخ

نہیں کیا (۱۸۶)

قصیدے کی حیثیت میں لکھے جانے والے چاروں قصیدوں میں سے تین میں ایک بات مشترک ہے کہ وہ ان میں اپنی پریشان حالی و گرفتِ خاطر کی اظہار کرتے ہیں۔ حضرت علیؑ کی منقبت میں جو قصیدے لکھے گئے ہیں ان میں سے ایک میں اظہارِ عقیدت اور مدح کے بعد یہ کہہ کر کہ ”یہ علیؑ سے وہ گرفتِ خاطر ہوں“ یہ خواہش کرتے ہیں: سوا میں حیرے کہوں کسی سے جا کے عقدِ دل کہ حیرے آگے نہیں رکھتی اظہارِ گمراہی ہے چچ کہ میرے دل گرفتہ کی کسی طرح نہیں کھلتی بہ روزگار گمراہ اور دوسرے قصیدے کی محبوب میں یہ کہہ کر:

ہزاروں سیکڑوں آزار ایسے مہلک ہیں کہ گرگوں میں منضول تو ہے میاں جاں کاہ
گرچہ کر کے مدح پڑاتے ہیں تو کہتے ہیں راجہ اب یہ جرأت عاصی کی عرض ہوئے قول:

کسی قرض کا نہ صدمہ ہو، جو ہے سو ہو دفع سدا جہاں میں یہ صحت رہوں میں شام و چام
شہنا بہ حق محمد و آلہ لا ہمار ہوشم بھی مری روشن نہ دیکھوں روزِ سیاہ

ان دونوں قصیدوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک پریشان روزگاری میں اور دوسرا چٹائی کے گرنے یا چلنے جانے سے پریشان ہو کر لکھا ہے۔ اس قصیدے کی تحریک میں انسانی مجبوری کو مستلذا ذکر اٹھایا گیا ہے اور مدح کے بعد اپنی چٹائی کے لیے دل سوزی کے ساتھ دعا مانگی ہے۔ اس قصیدے کی مدح میں وہ ذہبیان ہے معلوم ہوتا ہے کہ فی الواقع ایک دیکھی انسانِ دل کی گمراہیوں سے اپنی عقیدت اور مدح کی عظمت کا اظہار کر رہا ہے۔ تیسرا قصیدہ حضرت شاہِ کریم مطاسونی (م ۱۸۳۳ء) کی خدمت میں انورِ قدواتِ عقیدت شاہِ کمال کے صراحتاً پیش کیا گیا تھا۔ یہ قصیدہ تحریک و گریز، مدح کے اعتبار سے جرأت کا قابلِ ذکر قصیدہ ہے۔ اس میں بھی جرأت نے یہ دعا مانگی ہے:

یہ چلتی ہوں کہ محتاج اٹھیا کا نہ ہوں وصولِ غیب سے ہو جانے کامِ دل میرا

چوتھا قصیدہ مرزا سلیمان شکوہ کی خدمت میں عید کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس کی تحریک یہاں یہ ہے جس سے سرسختی اور خوشی کی فضا قائم ہوتی ہے۔ مدح میں شاعرانہ مبالغہ دلچسپ ہے قصیدے کی حیثیت کے مطابق دعائیاں اشعار پر قصیدہ ختم ہوتا ہے۔

مدرس کی حیثیت میں حضرت علیؑ کی منقبت اثر و تاثر کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اسی حیثیت میں ایک منقبت حضرت شاہِ لاہوت کی مدح میں بھی لکھی گئی جس میں اپنی پریشان حالی اور زبردست پردہ دارہ و محالی کے لیے دعا مانگی گئی ہے۔ شاعری ہی جرأت کی زندگی اور ان کا اوزر مٹا پھرنے والی اسی لیے وہ ہر کام شاعری ہی سے لیتے ہیں۔

جرأت کے قصائد، مدحیہ اشعار، مدحیہ قطعات اور مشکوی میں مدحیہ خنوں کو بحیثیت مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ مدح ان کا حراج نہیں بلکہ مجبوری ہے۔ محقق قصائد کو چھوڑ کر، جہاں مدح اظہارِ عقیدت کے ساتھ ذاتی پریشانیوں کے ازالے کے لیے کی گئی ہے، عام طور پر محسوس ہوتا ہے کہ مدح میں ان کا دل شامل نہیں ہے۔ قصائد میں نہ تحریک پر زور ہے نہ مدح میں شاعرانہ خیال اور سلفہ رنگ بھرتا ہے اور نہ فحش خیال اور طریقت سے زور و کام پیدا ہوا ہے۔ ان کے ہاں وہ شاعرانہ شکوہ، وہ تالیفی انحراف اور وہ تصور بھی نہیں ہے جو حضرت قنبرؑ و سداؤد قنبرؑ کی طرح، قصیدے کو قصیدہ بناتا ہے۔ جرأت قصیدے کی اہمیت اور روایت کی بھی پوری طرح بیرونی نہیں کرتے اور نہ قصدے کی روایت

میں کوئی اضافہ کرتے ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ طویل نظم کہنے کی روایت میں سرمد شاہی کے رنگ کا اپنی سلاست و روانی سے اردو شاعری کی روایت میں ضرور شامل کر دیتے ہیں۔

یہی سلاست و روانی اور ترقی رہتے اظہارِ جرأت کی مشعوں میں نظر آتی ہے۔ جرأت نے چھوٹی بڑی (۳۱) مشعوں یا گھسی ہیں جنہیں موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(الف) عشقیہ (۱) دردِ عشقِ خواہدِ حسن و بختی طوائف (۲) دردِ عشقِ راجدِ چری

(۳) کارستانِ الفت (۴) بطلِ عشق

(ب) وصفیہ (۱) دردِ صیفِ کوٹلی نوابِ سعادت علی خاں (۲) دردِ صیفِ قلیان

(۳) دردِ صیفِ سراپا نے محبوب

(ج) گھوپہ (۱) دردِ گھوپہ ناٹ (۱۹۶ء) (۲) دردِ گھوپہ (۱۹۰۳ء)

(۳) دردِ گھوپہ زندگام (۴) دردِ گھوپہ لڑو (۱۲۱۲ء)

(۵) دردِ گھوپہ شدتِ سرا (۶) دردِ گھوپہ شدتِ کرا

(۷) دردِ گھوپہ شدتِ بارہاں (۸) دردِ گھوپہ تلیں دمک

(۹) دردِ گھوپہ زدِ رنگ (۱۰) دردِ گھوپہ زدِ دی

(۱۱) دردِ گھوپہ شتر سوار (۱۲) نقلِ ہیرو

(۱۳) نقلِ کراخانہ (۱۴) نقلِ زنِ قاضی

(۱۵) نقلِ زبانِ امروہ (۱۶) نقلِ شخصِ بخت

(۱۷) گھوپہ زدِ مست نوابِ کریم اللہ خاں ظلف نواب فیض اللہ خاں

(د) مہترقی (۱) مکتوبِ نامِ محبوب (۲) مکتوبِ نامِ محبوب

(۳) مکتوبِ نامِ محبوب (۴) مکتوبِ نامِ محبوب

(۵) مکتوبِ نامِ میر حیدر (۶) مکتوبِ نامِ غشی میرزا سلیمان شاہ

(۷) قال نامہ

مشعوی "دردِ عشقِ خواہدِ حسن و بختی طوائف" جرأت کی سب سے طویل مشعوی ہے۔ اور قصے کے اعتبار سے

مکمل بھی۔ اس مشعوی کے اشعار کی تعداد ۸۸۸ ہے لیکن بعض دوسرے خطوطات میں اشعار کی تعداد (۹۳۷)۔

(۱۰۲۳) اور (۱۰۳۵) ہے۔ [۸۷]۔ ان زائد اشعار کی وجہ یہ ہے کہ جرأت نے مشعوی کہنے کے بہتر سے بعد عاشق و

مستحق کے مضراب دے کر قاری کے دماغ میں اشعار کا اضافہ کیا۔ لیکن یہ کچھ اشعار کم بھی کیے ہوں اسی لیے ظلف

نصوں میں اشعار کی تعداد مختلف ہے۔ "سراپا لکھاری" جرأت کا خاص پسندیدہ موضوع ہے۔ یہ نظر مشعوی میں بختی کا

سراپا۔ جو بچ میں آتا ہے۔ جرأت نے اس کی تاریخ تصنیف "بھاسے دیکھ لو کہ صاف بختی" سے ۱۱۹۳ء نکالی ہے جب کہ

مشعوی کی تاریخ تصنیف جرأت نے "یہ عشق و حسن کی اک داستان ہے" سے ۱۱۹۱ء نکالی ہے۔ یہ دونوں تاریخیں اس

وقت تک اور قابلِ قبول ہو سکتی ہیں جب کہ کہا جائے کہ مشعوی ۱۱۹۱ء میں مکمل ہوئی اور ۱۱۹۳ء میں جرأت نے بختی کے سراپا

کا اضافہ کر کے اسے آخری شکل دے دی۔ اور یہی بات میرے طویل میں درست ہے۔

یہ مثنوی جس میں طوبہ حسن اور بخشی طوائف کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے، ایک نئی داستان ہے۔
 طوبہ حسن (م ۱۳۱۰ھ/ ۱۹ جولائی ۱۸۲۶ء) جو دہلی کے رہنے والے تھے اور طوبہ قطب الدین سوری و بخشی اور
 خواجہ کھسار جیسے بزرگوں کی اولاد تھے، ہجرت کر کے دہلی سے فیض آباد آئے وہ "طافل اور حسن پرست" (۱۸۸۱ء) اور
 کثیف کرامت اور علم نجوم و جنت سے واقفیت کی بنا پر مشہور و مشہول ہو گئے تھے۔ طوبہ حسن جرأت اور لوہے جیٹ خان
 محبت کے قریبی دوست تھے۔ یہ تینوں ایک ساتھ فیض آباد سے آباد ہوئے تھے۔ لکھنؤ آنے لگے۔ عشق کا یہ واقعہ
 لکھنؤ ہی میں پیش آیا اور جرأت نے اس سے واقف ہو کر اس مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ جرأت مثنوی کی جنت کے مطابق
 حرم و لذت اور مشقت کے بعد عشق کی اہمیت اور حیات و کائنات سے اس کے رشتے پر روشنی ڈال کر داستان کا آغاز اس
 طرح کرتے ہیں کہ شہر دہلی جب بے باد اور فیض آباد آباد ہوا تو ایک بزرگ دہلی سے فیض آباد آئے۔ جب متعلق ہو کر
 میں ان سے ملے گیا تو دیکھا کہ یہ شخص تو بڑی طریقت ہے۔ معنہ یہاں ہے کہ کہوں اس کو کوئی ہے۔ یہ بزرگ حضرت خواجہ
 حسن تھے۔ حسن و جمال میں بے مثال اور علم و کرامت میں یکساں۔ جرأت رات دن ان کی خدمت میں حاضر رہتے۔ اکثر
 حاضرین یہ کہتے ہیں کہ "حضرت عشق میں اب کم ہے تاخیر" طوبہ حسن نے یہ سن کر ایک دن لڑکپن کا تم قہر سے حق کا کٹار
 زکروہ اگر کسی نے یہاں عشق پناہ تو ہم حصص، ایام عشق کا دیا کر اکیں گے۔ طوبہ حسن طوبہ حسن پرست تھے۔

یہ سچ ہے جو ہر سر حق سے آگاہ۔
 تو ہر دے خوب رویوں کی اسے چاہ

الحاق دیکھیے کہ طوبہ حسن خود ہی اس عشق کا کھار ہو گئے۔ جرأت نے ان کے اسی عشق کے سچے آنکھوں دیکھے حال
 کا اپنی مثنوی میں بیان کیا ہے:

سنی کہتے ہیں، سب دیکھی کہی میں
 انھوں نے جھوٹ اور جی کہی میں

مثنوی "غراب و خیال" میں تھرنے اپنے عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے۔ تھرنے بھی اپنی مثنوی "غراب و خیال" میں
 اپنے عشق کا واقعہ خود بیان کیا ہے لیکن یہاں طوبہ حسن کے بجائے ان کے ہمراہی اور ختم دید گاہ جرأت اس آنکھوں
 دیکھے لکھ عشق کو بیان کر رہے ہیں۔ اس قصے میں کوئی بات خلاف معمول نہیں ہے۔ جب عاشق و معشوق دونوں
 جلائے عشق ہو جائیں اور انھیں دیا و ملاقات میرزا آئے تو ان کی ایسی حالت ہو جاتا دیکھی جرأت نے اس مثنوی
 میں بیان کی ہے، میرزا دیکھی نہیں ہے۔ جرأت نے عاشق و معشوق کی صحبت قرار کی ہو بہر تصویریں باتاری ہیں۔ اس میں
 جذبہ عشق کا تقویٰ ہے کہ مثنوی پڑھتے ہوئے اس کا اثر پڑھنے والے کو تاج بھی سنا کر کرتا ہے۔ یہ بظاہر عشق کھڑکی کی
 داستان ہے۔ لیکن اس کا راز عشق صادق اور عشق حقیقی کی طرف ہے۔ مثنیٰ ایک واقعہ ہے اس کا کردار اور اس کا
 طرز عمل بالکل ویسا ہی ہے جیسا کہ ایک واقعہ کا ہوتا ہے۔ طوبہ حسن شاید پرست اور بزرگ ہیں۔ ان پر جو عشق کے
 اثرات مرتب ہوئے اور جس طرح وہ عشق کی آگ سے گزرے وہ بالکل بختری ہیں۔ بخشی (طوائف) محبوب (عشق) میں
 جتنا ہو کر جس طرح چار چری اور جرأت نے جس طرح اس کی حالت زار کو بیان کیا ہے، وہ بھی بالکل بختری ہے۔ دیکھ
 محبوب سے مراحل عشق کی حالت کا سدھار بھی لطرت کے مطابق ہے۔ یہی حقیقت نگاری اس مثنوی کی خصوصیت
 ہے۔ جرأت نے اس واقعہ کو سن دین بیان کرنے پر اکتفا کیا ہے۔ جذبات و حالت فراموش اور سراپا بیان کرنے کا جرأت
 کو خاص ملکہ حاصل ہے۔ یہاں بھی جغرافیہ کی تصویر اساری گئی ہے اور بخشی کا جو سراپا بیان کیا گیا ہے وہ اثر دیکھنے سے
 نہ ہے۔ اسی سے قصے نے طول کھینچا ہے اور اسی سے قصے میں دلچسپی گہری ہوئی ہے۔ یہ اردو کی بڑی مثنوی نہیں ہے لیکن

اس دور کی قاضی و کرم مشغولی ضرور ہے جسے جرات کی قادرانہ کارائی نے سلاست و روانی کے ذخیرہ سے آراستہ کر کے بر اثر جادو کیا ہے۔ طویل سرمد کاظم کھیلنے کے لیے جس زبان و بیان اور لہجہ کی ضرورت تھی وہ چھپی طرح جرات کے پاس تھی۔

جرات کی دوسری مشغولی جو (۲۰۸) اشعار پر مشتمل ہے "مثنوی راجہ جیری" ہے جس میں ایک راجا کا قصہ بیان کیا ہے جو بریر جیری کے لیے گیا اور وہاں بادشاہ پر عاشق ہو گیا اور اس کی حالت غیر ہو گئی۔ کچھ عرصے بعد یہ عقد و نکاح کر دیا اور دیگر دو راجہ کے بھائی کی تکفیر ہے۔ بھائی کو مظلوم ہوا تو اس نے پھینک دیا اور راجہ کو گھرا دی۔ اسے پا کر راجہ بادشاہ و بارہ لندہ ہو گیا۔ راجہ جیری سے اتفاقاً رحمت کرتا اور وہ اس سے اتفاقاً نفرت کرتی۔ ایک دن راجہ نے اس کا سبب پوچھا تو اس نے کہا کہ راجہ کو قاضی تھیں مجھ سے محبت ہے تو راجہ خیر کھوکھو رتن جوگی کی لادہ۔ راجہ رتنی جوگی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ چلتے چلتے راستے میں ایک دریا پار آیا۔ وہاں ایک کشتی چڑی دیکھی۔ اس میں بیٹھ کر جب وہ طوفانی دریا پار کرنے لگا تو کشتی گرداب میں گھس کر ڈوبنے لگی۔ جب پانی بھرنے لگا اور وہ نہ کی سے باہر نہ ہو سکا تو وہ مسلمان ہو گیا اور دعا مانگی اور کشتی گرداب سے نکل کر کنارے آ گئی۔ وہ بہو کا بیٹا سا ہوا اور راجہ نے اس کی تلاش میں دامن کوہ تک گیا جہاں اسے ایک درویش ملا۔ درویش نے اسے کہا کہ نکلا یا اور جب راجہ نے اپنا کوٹھڑا لایا تو درویش نے کہا کہ رتن جوگی تو چند دن پہلے تک یہیں رہی تھیں میں نے انہیں گھر سے نکالا تھا۔ وہ پھر آئے گا اور ابھی شہر کیا ہے۔ یا تو میں تمہیں وہاں بھیج دوں گا یا پھر اسے یہاں بلا دوں گا۔ لیکن جرات نے یہ کہہ کر کہا ہی ختم کر دی:

یہ کی اک داستان تو ہم نے مظلوم جیرے کو ابھی کہنا ہے مرقوم
پہ فضل حق اگر ہے زندگانی کریں گے ختم ہم باقی کہانی

مثنوی کا اس طرح اچانک ختم ہونا ایک عجیب سی بات ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بھی کوئی سچا واقعہ تھا جو ابھی تک کسی نگار نے بیان نہیں کیا ہے۔ یہ سچے کا تو مثنوی پھر سے شروع ہو جائے گی جیسا کہ ہر اُسے محمولہ والا اشعار میں بتاتے ہیں۔ اور اگر اگلا حصہ لکھا ہے کہ خراب ہو خود ملی کے تھی نکلے میں اس مثنوی کا عنوان یہ ہے:

"مثنوی مطلق قصہ فرضی راجہ جیری یعنی کثیرے (کنڈا)

مخلصین داستان راجہ جیرہ جادوئی بہادر الدولہ بھادو مظلوم کہ واسطہ ممتاز جیری لکھنؤ

جلد اولین شد (کنڈا) اور انہا کے معاودت راجہ کو صوفی واذ پو پارہ پیشہ بہار لکھنؤ صورت نہ

ہست۔ مثنوی ہم چاہتہ تمام نہ بیست" (۱۹۹)

اس سے مظلوم ہوا کہ راجہ سے مراد راجہ جہاؤمل، نائب آصف الدولہ ہے اور جیری سے مراد فرید خٹہ نہ جہان فرید رک جیری ہے۔ مثنوی کے مکمل ہونے کی وجہ یہ ہے کہ جہان فرید رک جیری نے "جس کا تابلو راجہ جہاؤمل کے کہنے پر آصف الدولہ نے لکھنؤ سے بارس کرادیا تھا، راجہ کو گورنر جنرل سے معزول کر کے چلے میں جلاوطن کرادیا۔ جہاں سے راجہ جہاؤمل پھر بھی لکھنؤ واپس نہیں آئے اور وہیں ۱۳۳۰ء تا ۱۸۱۵ء میں انتقال کیا۔ مرنے وقت راجہ نے وصیت کی تھی کہ مسلمانوں کی طرح قہر و جھینم کر کے اس کی تدفین کی جائے۔ لیکن کے لیے لفظ جیری کا استعمال قصہ میں راجہ کا مسلمان ہونا ناگزیر تھی کی خبر ملنے کے بعد بھی راجہ کا واپس نہ آنا اور قصہ کا احوال رو جانا اس بات کا اشارہ ہے کہ جرات نے اس قصہ کو بلا حقی انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ سننے پر جیسے والے اسے کچھ پس اور جیری کی زیادتی

سے جہاں سے بے حد درد کورتی ہوگی کی تلاش میں بھی طاقت کرنے لگیں۔ اقتدار میں نے کھسا ہے کہ "شاہِ رجب کا حاجتی ضروریہ" (جہاں اہل) کی جلاوطنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ سفر کی مشکلات ان تکالیف و غیب و فراز کا شمار ہیں جو رجب نے اٹھائیں اور روایت کی بات کہ وہ رتن جنگی کے پاس سے بھیج دے گا یا وہ اسے نہیں بلوے گا صرف طفلِ قلی حقیقی، جو بھی پوری نہیں ہوئی "۹۰" اسی لیے یہ کہانی ادھوری رہی۔ اصل الدولہ کے کہنے پر رجب نے پانچ سو تیرہ جہازیں کا جہاز اس دور کے لیے کوئی معمولی واقعہ نہیں تھا اور ۱۳۱۳ھ ۹۹ھ میں خواب وزیر علی خاں کے ہاتھوں اس کا قتل جس کا پتا جرأت کے ان واقعات سے بھی چلتا ہے جو "تاریخ عقیدہ شہنشاہِ نواب وزیر علی خاں" (۱۳۱۳ھ) اور "تاریخ رشتہ فانیہ علی خاں از بخاراں بعد شہنشاہِ تاجری صاحب" (۱۳۱۳ھ) کے ذریعہ عنوان "کلیات" (۹۱) میں درج ہیں کوئی غیر اہم بات نہیں تھی۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جرأت کی "مثنوی رجب و چری" اپنے دور میں بھیجا قبول ہوئی ہوگی۔ آج بھی اس کی تاریخی اہمیت ہے لیکن مثنوی کی مشیت سے یہ بہت معمولی مثنوی ہے۔

تیسری مثنوی "کارستانِ الفت" میں صرف اتنا قصہ بیان ہوا ہے کہ ایک نوجوان ایک پردہ نشین پر عاشق ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے سے ملنے ہیں لیکن اچانک اس کا آقا جانا بند ہو جاتا ہے۔ نوجوان کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ محبوب اسے بھول جاتی ہے۔ جرأت نے نوجوان کی حالت زار اور محبوب کی بے وفائی کی تصویر کشی کی ہے۔ جرأت کا محبوب موضوع "سراپا کور" فراقی حالت "اس مثنوی میں بھی بیان کی گئی ہے۔ جرأت حقیقی واقعات پر مثنوی لکھتے ہیں۔ مثنوی کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب احمد علی خاں شمس الدولہ نے مثنوی کے آخر میں جن کی مدح کی گئی ہے۔ یہ واقعہ شاید تھا جسے جرأت نے ان کی فرمائش پر نظم کر دیا تھا۔

یہ کوالا ہے الفت کا قضا
رہے تا یادگار یک زمانہ
یہ مثنوی بھی بحیثیت مثنوی کمزور ہے اثر ہے۔

ان کی چوتھی مثنوی "معتد شوق" میں کوئی قصہ نہیں ہے۔ جرأت نے پہلے اس دنیا میں گردشِ چرخ سے بچے ہوئے والے مصائب و کام کا بیان کیا ہے۔ پھر اس عاشق کا ذکر کیا ہے جو اپنے محبوب سے جدا ہو گیا تھا اور دور دوری سے مرنے کے قریب پہنچ گیا تھا اس کے بعد اس عاشق زار کی حالتِ ہجر کو طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ سراپا اور فراق و ہجر کا بیان جرأت کے محبوب موضوعات ہیں جو یہاں بھی نظر آتے ہیں۔ اسی حالتِ زار اور زارِ خست کی حالت کا بیان ہی جرأت کے لیے افسانہ پردہ ہے۔ مثنوی اسی حالت کے بیان کے ساتھ اس دعا پر شعر پر ختم ہو جاتی ہے ج:

کہ معشوق و عاشق رہیں ایک جا
نہ ہو وہیں جدا پر نہ ہو وہیں جدا
مثنوی کے آخر میں نواب عالم چاہی کہ مدح میں (۳۰) شعر آئے ہیں اور آخری شعر میں دعا بیان کیا گیا ہے
پسند آئے گر کوئی بھی اس کی بات
تو ہو فکر دینا سے مجھ کو نہات
یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ فراق و ہجر اور دوری و جدائی کے بار بار اظہار سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ خود جرأت کی ایک مستقل کیفیت تھی۔

جرأت کے اس شدید احساسِ دوری کی روشنی میں اگر ان چار منظوم مکاتیب کو چڑھا جائے تو انھوں نے اپنے محبوبوں کے نام لکھے ہیں تو ان میں بھی یہی کیفیت فراق و جدائی اور احساسِ دوری و جدائی موضوعِ سخن ہیں۔

جراثم کی تین وصلیہ مشعو یوں میں سے ایک "دوق صیف کوئی نواب سعادت علی خان" ہے جسے موصوف نے اپنی تختہ فطی (۳ دسمبر ۱۲۱۲ھ / ۲۱ جنوری ۱۷۹۸ء) کے بعد فقیر کرایا تھا۔ "دوق صیف" نام رکھا تھا۔ جراثم نے اس کوئی کے ہر پہلو کی اس طرح توصیف کی ہے کہ مشعو چڑھ کر اسے دیکھنے کا اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔ اس مشعو کا مقابلہ اگر میر حسن کی مشعو "دروصف قصر جہاں" ۱۱۹۹ھ - ۱۷۸۴ء سے کیا جائے جنواب بہو بیگم کے خاطر جہاں علی خان کے فیض آباد میں فقیر ہونے والے گل کی تعریف میں لکھا گیا ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس مشعو میں شامل نہیں ہے جب کہ جراثم نے یہ مشعو دل سے لکھی ہے اور زور و جان و شاعرانہ سہانے نے اسے پراثر بنا دیا ہے لیکن یہ صورت "مشعو دوق صیف قلیان" میں نہیں ملتی۔ محمد شاہ رنگیلے نے ذکی تالی شاعر سے ایک "مشعو در تعریف حقد و قاتل" کہنے کی فرمائش کی تھی جسے بعد میں شاہ حاتم نے نگہ کر پیش کیا تھا شاہ حاتم کی اس مشعو کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اس مشعو میں شامل ہے جب کہ جراثم کی یہ مشعو سرسری ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ "مشعو سراپائے محبوب" سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مشعو نواب کسیر اعظم کی فرمائش پر ان کی کسی خاص محبوبہ کے "سراپا" کو جان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس سراپا میں ایسی واقعت ہے کہ ایک ذمہ دہن اور اس کے ذمہ دہنم کا احساس ہوتا ہے۔

جراثم نے (۱۷) جھ پے مشعو اس بھی لکھیں جن کی تفصیل ہم اوپر درج کرتے ہیں۔

ان جھ پے مشعو یوں میں اگر جراثم کے (۵) "خس یعنی" شہر آشوب"؛ "دو جھ نو شامراں بالخصوص قلیان طہ خاں آقا"؛ "دو جھ کر بلا نال (۱)"؛ "دو جھ آغا جان سودا کر"؛ "چینی نامہ" اور "دوسرے یعنی" "دو جھ طیب کوئی کرئی" اور "چینی نامہ (مسدس) اور مثال کر لے جائیں تو جھ بیات کی تعداد (۲۳) ہو جاتی ہے۔ جراثم کی ان تمام جھ بیات کو سامنے رکھ کر ان کی درج بندی کی جائے تو ان میں ایک قسم تو وہ ہے جس میں مختلف وہابی چار یوں مثلاً خارش، چنگک، نزل و زکام کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ دوسری قسم کی وہ جھ ہیں جن میں موسم گرما، سرما، برسات وغیرہ کی شدت، لگتی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ تیسری قسم کی وہ جھ ہیں جن میں کامل غزب، افرو خلا، بخیل و مسک اور چرواں وغیرہ کو بلف علامت بنایا ہے۔ انہیں میں جھ شاعر کو طہ خاں آقا، جھ کر بلا نال، جھ آغا جان سودا کر، جھ نواب کریم اللہ خان، بکھوب، جام میر حیدر، جھ شہزادہ سلیمان شکوہ اور ان پانچ لکھنویات کو بھی یہاں شامل کر لیا گیا ہے جو اصل میں مردہ، لعل، زن، قاضی، افسان، شخص، افسان وغیرہ کے عنوان سے لکھی گئی ہیں۔ چوتھی قسم ان جھوں پر مشتمل ہے جن میں کسی سیلان مثلاً "امرہ پرتی" اور "چینی" کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔

پنکی قسم کی جھ بیات میں وہابی چار یوں کو بلف علامت بنا کر معاشرے کے مختلف افراد اور طبقوں پر ان کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس صورت حال پر ہنسنے کو بھی چاہتا ہے۔ چار یوں میں جھ شخص بھی ان جھوں کو پڑھے تو اسے بھی اپنے مرض کی نوعیت پر بے ساختہ فحشی آ جائے۔ ان جھوں میں شاعرانہ لعل، مادہ چار یوں اور رعایت فطی نے لطف و جزو شامل کر دیا ہے۔ ان سب جھ بیات کا انداز اچانے ہے جن پر جھ سے زیادہ مکر و حراج کار نگہ غالب ہے۔

دوسری قسم کی جھ بیات کا انداز بھی چاہنے ہے جن میں شدت موسم کو موضوعِ سخن لکھ دیا گیا ہے۔ یہاں بھی جھ سے زیادہ لطف چان نے مکر و حراج کے رنگ کو ناپاں کر دیا ہے، ساتھ ہی رعایت فطی نے شاعرانہ اثر کو بڑھا دیا ہے۔ جھ شخصیت سرا کے یہ چند اشعار دیکھیے۔

ہے اس کے چرنے کی بھی بات
چھوٹا بڑا دن ان دنوں ہوا ہے
ہانے سے ہو ہے وہ ہے قرار اب
کیا کھائیں کہ ہے وہ اب غصہ کھاتی
سردی سے نہ ٹھنک اس نے پایا
دیکھیں جو وہ توڑ تان گرم آہ

لگتی ہے ہر خضہ روئی ہے رات
ہانے کے سبب سکر گیا ہے
کیا دانت نکالے ہے اتار اب
لپٹی ہے روئی میں وہ ناشپاتی
بچنے نے سمور کو لگایا
مٹھ سے روئی کے نکلے ہے بہا پ

یہی اعداد "دریغ و بے ادب" اور جو شدت ہمارا "نہیں مٹا ہے:

شدت گرا
بہن کہ ہر دل میں ہے پیش کا مقام
نہیں بکلی سے کوئی غالی آدم
شدت ہمارا:
کرے انہیں سوکن کی مہمانی
ہوئی جاتی ہے شرم سے پانی

لفظ بیان ہی ان جھڑپ کا رنگ و اعتبار ہے۔ یہاں بھی انگریز سے زیادہ شاعرانہ اعتبار اور رعایت لفظی کا محرو ہے۔ رعایت لفظی کو اس طرح استعمال کرنے کا اثر واضح طور پر آئندہ وہی مشکوٰی "نگارِ ضمیر" پر پڑا ہے۔ رعایت لفظی سے پیدا ہونے والا لفظ بیان ہی جرأت کی ان جھڑپ کو دلپسند و پر اثر بنا رہا ہے۔

تیسری قسم کی جھڑپات لفظ افراد سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں جھڑپیں دھمک اور چڑوں سے متعلق تین جھڑپوں میں بھی دیکھیں۔ یہ زیادہ طور و حراز کا پہلا غالب ہے۔ جیسا کہ ہم شروع میں لکھ آئے ہیں، جرأت کے حوازیہ و طبع میں حسد، کینہ، غصہ اور انتقامی جذبہ نہیں تھا کسی لیے ان کی جھڑپوں میں عام طور پر وہ شدت اور بخنی اور بیخنی کی کیفیت نہیں ہے جو ہمیں سودا اور میرزا خاں کے پاس ملتی ہے۔ وہ تو اس موجود صورت حال کو پر لطف و دلپسند انداز میں مزے لے لے کر بیان کر دیتے ہیں حتیٰ ان کی اس جھڑپوں میں جس میں عبور انداز کو بے وقوفی طاعت دایا ہے وہ شدت و اعتبار اور غصہ نہیں ہے جو خود تواریک جھڑپوں میں ملتا ہے لیکن جرأت کی جھڑپوں میں غالب کو ڈھانے اور دلیل و خود کرنے کی کوشش ضرور ملتی ہے۔ اس کا شیبہ کا مصرع "ع" حضور دلیل بستان کرے تو انجی" میں جرأت نے خود کو دلیل کہا ہے اور ظاہر ہے کہ دلیل کی نظر سرائی اور طویش نواری کے سامنے دوسرے سب پر نہ بچے ہیں۔ اسی مصرع سے ساری جھڑپ کا حوازیہ ملتا ہے۔ اس میں تواریک طرح نہ پیش نکالی ہے اور نہ اجتال لیکن غالب کے انگلیں اڑا دینے ہیں اور اس کی اصلیت کی اندوہ قسمیں سامنے لاکھڑی کی ہے۔ لیکن اعتبار سے بھی یہ اثر اور کامیاب جھڑپ ہے۔ اس جھڑپ کو وہ شاعری کی بہترین جھڑپات میں سے ایک شمار کیا جا سکتا ہے۔ جرأت نے کرنا فعل کی تین جھڑپیں لکھی ہیں جن میں سے دو انہیں ہیں اور ایک نقل ہے۔ ان جھڑپات کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ کرنا فعل نے جرأت کے جذبات کو سب سے زیادہ جھڑپ کیا اور انکی ان سے ہر وہ حرکتوں سے ان کی ان کو اتنی انہیں بچتی کہ وہ لپٹے میں بھڑک اٹھے۔ ان جھڑپوں میں غصہ و شدت نہ ہوتا ہے۔ ہاں اس قدر ہے کہ جرأت کرنا فعل کی تہی، بیانی اور ماں کو بھی، معفر ذہنی کی طرح دہان کر دکھاتے ہیں۔ یہ جو یہ پیش ہونے کے باوجود زور و کلام شدت و اعتبار اور رفتی لحاظ سے بھی قابل ذکر ہیں۔ کرنا فعل کا پہلے شمار الدولہ کے دربار سے وابستہ تھا اور ان کی وفات کے بعد صرف الدولہ کا درباری بھارت ہو گیا تھا۔ جرأت نے ۱۲۰۳ھ میں دیکھ لکھ دیکھ چکے تھے جس میں یہ ایک شعر کرنا فعل کے بارے میں بھی ملتا ہے:

گئی نکالوں میں بچک جو شیبہ
لگا اب بھارت کھانے لگا

اس شعر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یا تو کریم بھٹو سے جرأت کا جھڑکا ۱۸۰۳ء سے پہلے ہو چکا تھا اور یہ دونوں جھڑکیں اور ایک نقل اس سے پہلے کی ہیں یا پھر دیکھو چٹیک۔ میں اس شعر کو سن کر کڑھایا بھٹو ناراض ہوا اور اس نے اپنے ہجر سے جرأت کو اتار ڈیکل و خواہ کیا کہ جرأت نہ اس کے خلاف تین جھڑکیں لکھیں اور اس کی ایسی کی بھی کر دی۔

چٹیک قسم کی جھڑکیات میں دو "گٹنی" نامے "موز" ملتے کوئی گری "مثال" ہیں۔ گٹنی کی ملت میں عمر میں اور کوئی گری کی ملت میں مرد ہوتا ہوتے ہیں۔ ان جھڑکیات میں انھیں ملتوں کو موضوع بھی بنایا ہے۔ یہ جھڑکیاں فطرت کے باوجود انی نو بیت کی منفرد دیکھ رہی ہیں۔

جرأت صلیح جہانسان تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے ان جھڑکیات میں سودا کی طرح "کات" نہیں ہے بلکہ مٹھو عرافت کا پہلو نمایاں ہے لیکن جہاں ان کی انشادیت سے مخرج ہوئی وہاں ان کی جھڑکیوں کو اس کی کات پیدا ہو گئی جس میں جھڑکی اور جھڑکی کا کوئی تعلق نہیں پایا جاسکتا ہے۔ جھڑکیات کی تعداد درگاہ اور مزاج، وقت، بیان اور شعریت کے لحاظ سے بھی جرأت کا رستہ جھڑکیات میں داخل ذکر جھڑکیاں ہیں۔

جرأت نے ۱۷۵۵ء ہجریات اور پھولے پڑے ۳۹ قطعات بھی لکھے۔ ہجریات میں حمد و ثناء و مہنت کے بعد طریق و انتقاد، بے ثباتی و بدعمریت اور چند نصیحت، اضطراب و بے قراری، یاد محبوب و واقعات کر بلا اور بیان حسن و غیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک دہائی میں انگریزوں کے ہاتھ میں لاہور کے امیر امیر دہلی کی حالت زار پر طوکیا ہے۔ ایک دہائی میں شاہ کمال (صاحب تلخ الاقصاب) کی محبوبہ کمال کے لیے دعا لگی ہے۔ چار ہجریات میں مصطفیٰ خان (موتی ۱۱۹۳ھ) کی چار رتخ وقات لکائی ہے۔ ان کے علاوہ وہ اپنے استاد جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۹ھ) اور جٹم جٹم پوری (م ۱۲۰۸ھ) کی تاریخ وقات لکائی ہے۔ اپنے بیٹے لہام عباس کی ولادت (۱۲۰۱ھ) کی بھی تاریخ لکائی ہے۔ نور ہجریات دو ہراند ہیں۔ یہ چھ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ چار مصرعوں کی بحر باقی کی خصوصیات بحر ہے اور اُسی طرح دو مصرعے دو کے وزن میں ہیں۔ قطعات میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جو پوری، صید قرباں، جلیلیہ، ملت و مستغنی کے موقع پر لکھے اور خوش کہے گئے ہیں۔ ۲۹ قطعات اپنے ہیں جن سے کسی خوش یا غم کے واقعے کی تاریخ لکائی ہے۔ ان میں جعفر علی حسرت، رحمان طوائف، نور پور، جرأت کی والدہ ماجدہ و نواب آصف الدولہ، شاہ چنگز، امیر سوز، نواب محبت خاں محبت و غیرہ کے قطعات وقات شامل ہیں۔ ان کے علاوہ دو قطعات وہ ہیں جن میں آصف الدولہ کے جالین نواب وزیر علی خاں کے قید کیے جانے اور بکراں کے ہاتھوں جٹام میں انگریز ریفرنٹ چارچ فریڈک جی کے قتل کے قطعات تاریخ بھی کہے ہیں جن سے علی الترتیب (قید ۱۲۱۲ھ اور قتل ۱۲۱۳ھ) برآء ہوئے ہیں۔ ہجریات و قطعات کی صوبہ شاعری میں بھی جرأت ایک قادر الکلام شاعری حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔

جرأت نے ایک داستان (مدرس) بھی لکھا ہے جو (۲۶) بندوں پر مشتمل ہے یہ داستان احمد و جدائی کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر بیان عشق کے بعد محبوب کے ظلم و ظم کا ذکر آتا ہے۔ اسے پہ بھی بتایا جاتا ہے کہ میر تقی میر سے تیرے حسن و جمال کا یہ شعر ہوا ہے۔ اس کے بعد یہ بیان کیا جاتا ہے کہ اچھا پال تو نے دوسروں کے بچکانے پر مجھ سے اتنا اٹھایا ہے تو میں گل اپ ایسے محبوب سے دل لگاؤں گا جو تیرے ہاتھ دل کو آرزو نہ کرے۔ اس کے بعد اس خیالی محبوب کا سراپا بیان کیا ہے۔ پھر محبوب سے کہتے ہیں کہ بچ: اس سے تو گرم سخن تھو کہلاؤں خالم۔ جرأت کی قول اور مثنوی کی طرح اس داستان میں بھی احترام محبوب کا جذبہ سوجھ ہے۔ بیان کے مزاج کا حصہ ہے۔

اسی لیے اس واسطے میں بھی کرے مگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے وہاں نہیں ہے۔ جذبات اور مرقا اور سرایا نگاری جراث کے دو محبوب موضوع ہیں۔ اس واسطے میں بھی یہ دونوں موجود ہیں۔ جراث کا یہ واسطے اپنے حسن بیان، مرقا طاشی عرفی اور غار حیات، واقعات کے استخراج کی وجہ سے اردو اساتذہ کی تاریخ میں قابل ذکر واسطے ہے۔

جراث نے ۳۶ "رباعیات خوش خروانی مجلس مرزا" کے علاوہ (۱۳) سلام، (۷) مرقا، ایک ایک، ہندی، لوح، قافہ بھی لکھے ہیں۔ مقدار کلام اور تکنیکی کیفیت و مرمیت کو دیکھتے ہوئے جراث ان بہت سے مرمیہ گوہوں سے کہیں بہتر ہیں، جن کا ذکر تاریخ مرمیہ میں آتا ہے۔ جراث کی رباعیات خوش خروانی میں دو تمام موضوعات آگئے ہیں جو مجلسوں میں سنا اور پسند کیے جاتے ہیں ان موضوعات میں صلوات، بقویۃ، ختم الرحمن، حضرت قاضی حضرت علی، امام حسن ملام حسین، حضرت علی اصغر، حضرت قاسم اور حضرت عباس علیہ السلام شامل ہیں۔ مجلس میں چونکہ شہادت امام حسین کا واقعہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے اس موضوع پر (۲۱) رباعیاں ملتی ہیں۔ ان رباعیوں کی حیثیت اس تہذیب کی ہے جو مرمیہ خروانی سے پہلے افغانی جاتی ہے۔ مجلس کی ضرورت کے لحاظ سے جراث کے "سلام" بھی قابل ذکر ہیں۔ ان میں ان موضوعات، کیفیات و واقعات کو بیان کیا ہے جن سے مجلس کے مذاہب کا شے پورے ہوتے ہیں۔ ان میں ایسی موسیقی ہے کہ جو مخصوص فن و سوز کے ساتھ پڑھے جانے کے لیے انگلیوں کی ترتیب سے پیدا کی گئی ہے۔ عبدالعظیم شرر نے لکھا ہے کہ سوز خروانی کی ابتدا خلیفہ حسن کی مرہون صحت ہے۔ جنھوں نے بے سوزی میں مخصوص و جمیع ترتیب دیں۔ خلیفہ حسن جراث کے بہت قریبی و محرم دوست تھے اور جراث کی ششوی "خلیفہ حسن و خلیفہ طوائف" میں انھیں کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ نہ زبان و بیان اور نہ وہ کلام کے اعتبار سے ان سلاموں میں آج بھی تازگی محسوس ہوتی ہے۔ ان میں شاعرانہ حسن بھی ہے اور مجلس کی پرواز و لطافت بھی۔ جراث کا "لوحہ کوہی چھوٹی بحر موسیحات اور مکی اثر کے اعتبار سے قابل ذکر ہے۔

جراث کے سات مرمیوں میں سے دوسرے "مرح" ہیں اور باقی پانچ مرمیے "مسدس" ہیں۔ جراث نے مسدس کو اختیار کر کے اس بات کا حیران احساس والا کہ مسدس مرمیے کے لیے نہ پاؤں موزوں حیثیت ہے۔ ان مرمیوں میں واقعات کر بلا اور شہادت امام حسین کے واقعہ کو بہ اثر انداز میں اس طور سے بیان کیا ہے کہ اہل مجلس کے آنسو گھل پڑیں۔ ہر مرمی کا موضوع الگ ہے۔ ایک مرمی کا موضوع کر بلا میں امام حسین کی آمد ہے جس میں ان کی حالت زار کو بیان کیا ہے۔ ایک مرمی میں حضرت عباس کو موضوع سخن بنایا ہے۔ ایک مرمی میں حضرت اصفہر کی پراس اور ان کے وطن کی حیرت کے پیوست ہو جانے کا موضوع بنایا ہے۔ ایک مرمی میں شہادت امام حسین کے بعد مرقوں، بچوں، عابد بیمار و دروغ فرسا صورت حال کو بیان کیا ہے۔ ایک مرمی میں شہادت کے بعد شہیدوں کی لاشوں اور حضرت قاضی کی جنت سے آمد کو نہ دروازہ میں بیان کیا ہے۔ ان مرمیوں میں کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے مرمی میں ہوتی ہیں۔ ان مرمیوں کے زبان و بیان، موضوع کا ارتقا، واقعات کا درجہ، لہجہ کا انتخاب، تسلسل بیان، پراس اور گہرائی کا بیان، جذبات کی تصویر کشی، نظم و انداز کی فصاحت، گریہ و زاری کا ماحول، میدان جنگ کی حالت، امام حسین اور ان کے حامیان کی حاجت زار، حضرت اصفہر کی شہادت، حضرت عباس کی دلیری کے واقعات اس طور پر بیان میں آئے ہیں کہ جراث کے ان مرمیوں کو تاریخ مرمیہ گوئی میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ سواد نے مرمیے میں "محبوب" کو شامل کیا تھا جو آئندہ دور میں "پیرہ" کہلائی۔ جراث کے ہاں محبوب نہیں ہے لیکن دل سوزی، درد مندی اور مکی اثر سوز

(۳)

جراثیم کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں آہستہ آہستہ کے دور کی زبان سمجھنا اور دور کے ہاں جدید زبان سے قریب ضرورتاً کتنی لیکن دوراً بعد کے اثرات کچھ نہ کچھ باقی تھے۔ جراثیم کے دور میں زبان اور صاف ہو جاتی ہے اور پرانے اثرات چند الفاظ اور درد مرہ کی صورت میں باقی رہ جاتے ہیں جو آج کے میں کرتاج کے دور میں چھین کر صاف ہو جاتے ہیں۔ چھینے کا مکمل۔ جو وہ مکمل کی تحریک کے ذریعہ شروع ہوا تھا، جراثیم کے کلام میں بھی جاری رہتا ہے۔ جراثیم بچھتے اور احتیاط سے تفکروں کو استعمال کرتے ہیں۔ وہ اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں جو وہ خود بولتے ہیں ہاں اور کے خواص بولتے ہیں۔ میرا ہے بے چہرہ وہ داد تجر ہے کو بیان کرنے کے لیے زبان دیوان میں بھی گزرے کرتے ہیں لیکن جراثیم کو اس قسم کے تجرے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ ان کا تجرہ تو سیدھا سادہ ہے جسے عام زبان میں بیان کیا جاسکتا ہے۔ جراثیم کا زبان کے ساتھ تحقیقی رشتہ یہ ہے کہ وہ عام معاملات کو مروجہ معیاری زبان میں شمار اور انکساری کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں اور اسی لیے وہ آج کی زبان سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ہم یہاں صرف اس اختلاف زبان کو بیان کریں گے جو جراثیم کی زبان اور آج کی زبان میں پایا جاتا ہے۔

(۱) جراثیم نے یہ الفاظ، جو معدہ و صودا کے ہاں تو بھٹتے ہیں لیکن دور تاج میں خروک ہو جاتے ہیں، اپنے کلام میں استعمال کیے ہیں:

سمن۔ منکھ۔ پرینکا۔ جس۔ ات۔ آج۔ سہا۔ منڈ۔ جے۔ دا۔ جڑے۔ نہٹ۔

(۲) جراثیم نے زیادہ تر "کھو" استعمال کیا ہے لیکن لفظ "کھو" بھی انہی انھوں نے استعمال کیا ہے۔ میرے آٹری دیوان میں "کھو" استعمال نظر آنے لگتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جراثیم کی زندگی میں "کھو" خروک ہو رہا تھا اور "کھو" اس کی جگہ لے رہا تھا۔

کھو: چنچل سا یہ کون زور ہو ہے
دل پر میں کھو نہیں کھو ہے

کھو: "کھو دوتا، کھو پھٹا، کھو بکنا، کھو چپ"

(۳) آج اردو زبان میں لفظ "چنگا" مفرد استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کی مرکب شکل "بھلا چنگا" استعمال ہوتی ہے۔ جراثیم کے ہاں یہ مفرد صورت میں استعمال ہوا ہے مثلاً چنگا ہو جو کے تیرا تیرا کرے لگا۔ ج: چنگا نہیں ہوتا ہے یہ تیرا کر میں کیا۔ ج: چھوڑ دیا ہے دل کا نہ چنگا ہوا کھو۔ چنگا کو مفرد صورت میں ہمیں اب بھلا اختیار کر لینا چاہیے تاکہ بھلائی زبان سے مزید قریب حاصل ہو سکے۔

(۴) اب چند مثالیں ایسے الفاظ کی دیکھیے جو معدہ میں خروک ہو جاتی ہیں اور آج بھی خروک ہیں لیکن جراثیم کے ہاں استعمال ہوتی ہیں مثلاً

دار پان: ہمیشہ تیرے کھینچے کے دار پان رہا

بھر نظر: سودا اور ان کے دور میں عام طور پر ملتا ہے۔ جراثیم بھی اسے استعمال کرتے ہیں۔

ج: کہ اپنے سے تو اس کو بھر نظر دیکھا نہیں جاتا

ج: ہوں کھر کھر کیوں کروں دلدارو کیجیوں ہم

پرتو: دیکھا ہے اس میں ہم نے پرتو خدا کا

جنگ کی دیکھی اسی جنگی ترے عاشق کو کس

ج: مگر یہاں چاک کیوں مٹی ہے لگے شے کو کیوں جنگی

کتیں (کے تیں): ج: رہے تیں ہائے تھے گمراہ کو دوست

چمکاپ (چمکاپ): ج: خوں نہ شراک کا چمکاپ کرے ہے

ج: یہاں وہ گریاں نہیں چمکاپ کی خاطر

ذریعہ کیے (ذریعہ): ج: کسی ذریعہ کیے کو جیسے رات نظر

ج: چا آساں پاک یہ کس نے گزول دی

وڑکوں: روٹھے اس شوخ قسم کرے تو اس نے ہم کو

ان وڑکوں سے متاڑا ہے کہتی جاتے ہے

اوراوت: ہوا کوئی لعل پہ کھنکھن نہ اوراوت

ڈھنگی (ڈھنگی): "ن فنڈ" کے ساتھ استعمال ہوا ہے ج: اجڑا ہوئی ہے چیز اس کے بید بھی کھلوانے ہے

کھنڈ: ہر کھنڈ کے ساتھ استعمال ہوا ہے ج: اک چھوٹے سے کھنڈ میں دھواں جیسے کہ کھر جانے

بھیر (بھیر): ج: تکلیف تھی کوئی کی دی بھیر کس نے

اورائی (اورائی): ج: کیا رات بڑ بھری پیار ہے اورائی

زور (جیب، جیب، اے حد): میر درد کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔

شفا چاہ میں اپنی (اوراثر دیکھا): "زور دل نے مکان پایا ہے"

"زور دیا لذت ہمیں تو دی ترے اشعار نے

(۵) چند الفاظ جو آج صوبہ بولے جاتے ہیں جرأت کے ہاں اس دور کے مطابق ذکر آئے ہیں مثلاً

سوچ: ج: دورہ کس کے جانے سے آتا ہے کچا سوچ

ج: سو طرح کا سوچ اپنے دل میں اس دم آئے ہے

رو گزرا: ج: آیا نظر جو دور سے دورہ گزرا نہیں

ج: اے مرگ تو اس فم سے چمکانے کا تو بھیرم

ج: ترپے جس جنگی میں کھلی اس طرح عاشق کا جان

(۶) اپنے قلم (۷) کا استعمال قدیم اردو میں کثرت سے ملتا ہے۔ جیسے جیسے اردو لکھے میں نئی،

کھاوت، مثلاً جنگی آئی گئی، ایک لفظ میں اپنے قلم کا دورہ استعمال کم ہوتا گیا۔ میر درد سوا کے ہاں بھی ملتا ہے۔ جرأت

کے ہاں بھی "ج" کا دورہ استعمال ملتا ہے مثلاً

ترپیں (ترپیں): ج: دورہ دی سے کہاں تک ڈھنگی

ج: کہلا گویے ہونٹا اپنے ترے گال سے خوب

ہونٹ (ہونٹ): ج:

- ج: دسے کہو کہ انہوں سے تم کو کون سا پہلو انہوں میں کیا
 جمہورگی (جمہوری) ج: چلو کھاؤ اس جمہورگی قسم
 ج: کیوں نہ بکروصل کے دھڑے کر کے جوٹے دو آنگ
 ج: اس ٹھو پڑو ہٹ پیٹے کر کھر جائیں گے اب ہم
 ج: اپنی ٹھو تو رکھ چکے لو اب تو ہٹ کے سوئے
- (۷) فارسی حرف کا استعمال شاعر حاتم کے دور میں، جیسا کہ "دوایان آزاد" کے دیباچے میں لکھا ہے، متروک کر دیا گیا تھا لیکن پھر دوبارے استعمال کیا ہے۔ یہی استعمال ہمیں جرأت کے ہاں ملتی ہے مثلاً
- "پ" کا استعمال ج: اک دست ہے بدل، اب گر ہاں ہے دوسرا
 ج: پڑا زور محبت نے گر دیا تھا کسے جرأت
 ج: پس از مردان پڑا زور دیکھ دو دیکھ بشتا ہے
 ج: نہیں گل دھرنے کی جا کر جھپٹ افرونی حسن
 دیکھا شب اس کو تو اک خال پہ غبار نہ تھا
 ج: کر دیا تھیں باز گل پاؤں کا ہر آلہ
 ج: یہ کسی کی اب بغیر اس کے بدلتی نہیں
 ج: مجھوں پہ بغیر اس کے بکلی کارا رہ
- (۸) کوئی اردو میں علامت فاعلی "نے" کا استعمال بہت کم ملتا ہے۔ مثال میں یہ شروع سے ملتا ہے لیکن ضرورت شعری کے مطابق حذف بھی کر دیا جاتا ہے۔ علامت فاعلی "نے" فاعل کے صریح میں موجود ہے:
- ج: ہمارے کچھ چھپے دل نے تو اس کو کیا
 لیکن ذیل کی مثالوں میں حذف کر دیا گیا ہے:
- ج: لاکھ باتیں کہیں میں اس سے، چہ یاد داشت
 ج: نظر ابھی میں دوپٹہ سب کجا ب لاکھ
 ج: غول پیٹے میں اپنے مائی نصیب کی
- (۹) ہندی الاصل الفاظ کو فارسی و عربی لفظوں سے مختلف یا اضافت سے ملانے کا اردو ادب قدیم اردو میں عام تھا۔ انوار میں صدی میں بھی یہ استعمال پھر ہوتا، اردو کا خم و خمیر کے ہاں ملتا ہے۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ ج: گل کرنا سچ کے دور میں اسے ترک کر دیا جاتا ہے۔ جرأت کے کلام سے یہ چند مثالیں دیکھیے:
- ج: روانہ ہے وہ لیکن ہمت کہتا ہے ٹھکانے کی
 ج: آئی رہا رنگ اور جاتی رہی نہ لیکن
 ج: آپس میں ان کے تو بہتہ اختلاص دیا رہا ہے
 ج: بھر بھر کے سر صدق جاناں ہوں شکل جتر
- اضافت کی مثال: ج: (۱۰) جرأت لفظوں کی جمع اسی طرح جاتے ہیں جیسے آج ناکی جاتی ہے لیکن چند فریب صورتیں بھی ملتی

ہیں۔ کبھی کبھی جرأتِ بیخِ نازل کے ساتھ فعل بھی جمع آتے ہیں مثلاً

ج: خود تو کس کس حرسے سے ہم نے چھڑیاں کھالیاں

ج: کائے ہیں روی روی رساوں کی راہیں کالیاں

ج: اس کے کھنسرے کی بلائیں کج تک کیا کیا لیاں

ج: تکیاں جو ہم پر پار کی تھریں تو ہم نے بس

ایسی کتا لیں بھی جرأت کے کلام میں لائق ہیں جہاں قدم اور چوہوں کا استعمال ایک ساتھ آئے ہیں مثلاً

ج: جو حڑکاں سے مرے لوہوں کی پندریں جھڑیاں

دیکھ لو یہ ہیں جو رنگو نو بھبھادیں چڑیاں

ج: خوب نہیں سوچوں کے سنوں پہ یہ بھین گڑیاں

ج: ہزاروں کی چالیں طرز ہیں جھگری کی

جمع کا یہ استعمال بھی ملتا ہے:

ج: ہم بھی کچھ گئے یہ ہڈیاں کہاں پر ہیں

جمع کی جمع ڈالنے کی مثالیں:

سودا نے جیسا کہ ہم جلد دوم میں سودا کے اہل میں لکھا ہے ہیں، شعرا کی جمع شعرا بھی بولی ہے:

ج: شعراؤں میں ہیں جرمہ لٹھیا۔ جرأت کے ہاں بھی اس کی مثال ملتی ہے جہاں انھوں نے اشعار کی جمع

اشعاروں بولی ہے:

ج: فضل بھلائے گوہل کے سر سے اشعاروں کا ہے

(۱۱) جرأت کے ہاں مضر و مرکب مصاور بنائے کار۔ جان بھی ملتا ہے مثلاً

کھڑا: ج: بس تکی بس بھو سے نہ کھڑا ہے گا

عکاس: ج: اٹھ چلے غیر کو اور جھکو جو جھکا کر

۱۲: ج: گر چہ لادے کے تخت اس نے جسے بار

ج: یاں سے انھیں تو بال ناؤ کسی طرح

۱۳: ج: پیر گلشن کو ہر انگی خیا اڑا پڑا ہے

۱۴: ج: کسی سے کھڑا کوئی بیار سے جڑا نہیں اپنی اوائے ہے

ج: اور جو لٹکا ہے تو مقرر اس سے پر لٹکا ہے

ج: جاہل تر سے خوشی کو کسی نے جو چنایا

چنایا:

(۱۲) فضل، عطف حرف وغیرہ کے چند اور استعمال، جوابِ حُر وک ہیں اور جرأت کے ہاں ملتے ہیں:

دان بدان (جہاں سے روز بروز): اٹھتی جراتی جو ہے تو دان بدان اور ہی عالم ہے کہ اس گات کا

کس پاس (کس کے پاس): ج: خدا بچائے کہ تو کس پاس جا کر بیٹھ جاتا ہے

تم پاس (تمہارے پاس): ج: کیوں کہ تم پاس سے ہم جا نہیں بھلا اور کیوں

خیر پاس (خیر کے پاس) :	کہا ہے میں نے تجھے کب کب خیر پاس نہ دیکھا
بچہ (بچہ، بچہ کی کنکری) :	بچہ کہیں کجاوہ جا رہا ہے
اسے (اس سے) :	کیا بات اسے لڑکی انساں نے لگائی
کنکری (کنکری کے) :	بچہ فرقت شام تو جوں توں کنکری ہے بے سوجھ
ہے گا (اب صرف "ہے" استعمال ہوتا ہے) :	اب اس شعر ہے گا ان کو دھرت کا بچا
ہیں گے (اب صرف ہیں استعمال ہوتا ہے) :	جیسے ہم بزم میں دلدار کی ہیں کے سرور
جاوے آوے (جاگئے آئے) :	~ زمین دیکھنے کے جاوے دیکھنے خواب کوں کر
کہوں ہوں (کہتا ہوں) :	دو خواب میں تو آوے پر آوے خواب کوں کر
کہوں ہوں (کہتا ہوں) :	میت کوں ہوں بزم میں اس کی جو سب کے ساتھ
جہیزات (جہیزات) :	جان بھی لڑی نہ لڑی جہیزات میں

(۱۳) دار کی چوڑی میں

۱۔ انا ہے (شیر کا نام انا ہے) : ج۔ انا ہے کو گئے میرا انواب
 ۲۔ انا ہے (فیلے) : ب۔ مشہور جہاں میں سورہ کیوں نہ نکلتا ہا
 ۳۔ انا ہے : ج۔ میدانِ طبیعت قاتلِ کین سے طے ہے
 ۴۔ انا ہے : ج۔ انا ہے سے کتنے ہی کھوائے جا

[illegible]

اس دور کی زبان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ دور اقبال و یگانہ کے نئے معیار کی تلاش میں ہے۔ اس نئے معیار کی تلاش کا اندازہ جہاں جرات کے معاصرین، ائمہ اہل علم، ائمہ نظام ہدایتی، سنی اور سہادت پارخاں دہلی کے کام سے ہوتا ہے وہاں اور دوسرے چھوٹے شاعروں کی زبان شاعری سے بھی ہوتا ہے۔ اردو جیسے کی ساخت، اپنی قوت، اقبال کو اپنی قوت کی اپنے کے لیے اپنی راہیں تلاش کر رہی ہے۔ ائمہ اس معیار کو نہ صرف شاعری کی زبان میں بلکہ اردو نثر میں بھی اپنے نئے تجربوں سے تلاش کرتے ہیں۔ اگلے صفحات میں ہم ائمہ اہل علم، ائمہ نظام ہدایتی کے

150

[۱] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، انکوائری پبلشرز، لاہور، ۱۹۷۶ء۔

[۳] مثنوی دولت گزبر، شاہ حسین عقیقت، ص ۱۰۶، مطبع مصطفائی لکھنؤ ۱۹۴۷ء

[۳] (الف) نگارنده، مرادان علی جان ممتاز انگشتی، مرتبه مسعود حسن وضوی و حبیب، ص ۹۳، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۶۵ء۔

(ب) تذکرہ نگار امیر اکرم علی ابراہیم خان فاضل، مرہٹہ عظیم الدین احمد، ص ۶۲، ذخائر ادیب، پٹنہ، بن لہارو۔

(ج) عام مردم جمعی اور ہے کہ جب کسی کے ہاں اولاد نکلیں ہوتی یا ہو کر مر جاتی ہے تو عموماً جس قوم کے گٹھنوں اور دعا کے لیے بزرگوں اور فضیلوں کے پاس جاتی ہیں اور دعا کے لیے کہتی ہیں۔ بچے کی پیدائش کے بعد بزرگ بہت عمر کی خاطر سچے کا نام بھی اسی بزرگ کے نام پر دیا جس کی مناسبت سے رکھ دیتی ہیں۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ جرأت بھی کسی فکدہ بزرگ کی دعا سے پیدا ہوئے اور اسی شخص سے فکدہ بخش جان کی طرف سے شہری اور اصل نام خانہ دانی رواج کے مطابق لکھی اداان رکھا گیا۔ جرأت کے والد کا نام بھی جاننا امان تھا۔

(۴) تاریخ محمدی، میرزا محمد مستدر خان، بدعشی، دہلوی، مرہٹہ اقیانوس علی خاں غرضی، ص ۱۰۶، شعبہ تاریخ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۱۹۶۰ء۔

(۵) ایضاً ص ۳۳

(۶) احمد، منتخب، میر محمد خان بہادر، عظیم الدولہ سرور مرہٹہ، اکبر خواجہ احمد قاروتی، ص ۱۹۲، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۶۱ء۔

(۷) (الف) تذکرہ ہندوی، غلام محمدانی مصطفیٰ، مرہٹہ عہدالحق، ص ۶۳-۶۴، انجمن ترقی اردو، لکھنؤ، گفٹ یادگار، ۱۹۳۳ء۔

(ب) مصطفیٰ نے ”ملازمین“ میں منیر کے قریب سے منیر لکھا ہے۔ ”حالا اور کوچہ رائے بان و دربار الحاکم شاہ کجھان آباد فروزش“، مرہٹہ عہدالحق، ص ۱۵۴، انجمن ترقی اردو، لکھنؤ، گفٹ یادگار، ۱۹۳۴ء۔

(۸) طبقاتے جن، مغلطہ، رن جرمی، شیخ غلام علی الدین، جھلا، عشق بھر علی، ص ۵۸، یکسی نقل مکتوبہ کرمیل چائلی

(۹) طبقاتے جرأت، مرہٹہ اقتدار حسن، جلد دوم، ص ۱۹، مطبعہ نیپلز، اٹالیا، ۱۹۷۰ء۔

(۱۰) طبقاتے جن، جھلا، عشق بھر علی، یکسی نقل مغلطہ، رن (جرمنی)، ص ۳۵۱

(۱۱) (الف) تذکرہ مسرت افزا، امراٹھ آبادی، مرہٹہ قاضی عبدالودود، ص ۵۴، پٹنہ

(ب) تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرہٹہ حبیب الرحمن، خاں شروانی، ص ۱۳۵، انجمن ترقی اردو (ہندوستانی)، ۱۹۳۰ء۔

(۱۲) تذکرہ شعرائے ہندوی، میر حسن، مرہٹہ اکبر اکبر، حیدری کاشمیری، ص ۳۳-۳۴، اردو پبلشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۹ء۔

(۱۳) تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرہٹہ حبیب الرحمن، خاں شروانی، ص ۱۳۵، انجمن ترقی اردو، ہندوستانی، ۱۹۳۰ء۔

(۱۴) تذکرہ شعرائے ہندوی، میر حسن، مرہٹہ اکبر اکبر، حیدری کاشمیری، ص ۹۵، لکھنؤ، ۱۹۷۹ء۔

(۱۵) دستور القصاصت، احمد علی، یکسا، مرہٹہ اقیانوس علی خاں غرضی، ص ۹۹، ہندوستان پریس، رام پور، ۱۹۳۳ء۔

(۱۶) دیکھئے شوقی، ”در کھ شہدت مرہٹہ“، طبقاتے جرأت، مرہٹہ اکبر اکبر، اقتدار حسن، جلد دوم، ص ۱۱۹، نیپلز، اٹالیا، ۱۹۷۰ء۔

اس کے علاوہ ان کے متون میں: کارستان الف، در کھ شہدت، گرام اور لکھنؤ، ولسک کے آفریں بھی نواب احمد علی خاں ابن نواب سعادت علی خاں کی مدح میں اشعار ملتے ہیں۔

(۱۷) روز روشن، دھرم مظفر حسین، ص ۱۲۶، کتب خانہ دازی، مظہر، ۱۳۳۳ھ

(۱۸) طبقاتے جرأت، بھولہ پالا، دوم، ص ۱۸۹-۱۹۰

(۱۹) تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۳۵، بھولہ پالا

(۲۰) تذکرہ ہندوی، غلام محمدانی مصطفیٰ، ص ۶۳، بھولہ پالا

(۲۱) بخش ہند، مرزا علی، ص ۹۱، دارالاشاعت، پنجاب لاہور، ۱۹۰۶ء

[۲۲] طبقات الشعراء، قدرت اللہ شوقی، ص ۳۰۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۸ء۔

(۲۳) کلیات شاه کمال (دیباچہ) خطوط رضا الانجری، اہرام چاندی، خطوط سہ ماہی مجلیفہ لاہور، شمارہ ۱۸، ج ۲۳، جنوری ۱۹۹۲ء

[۳۳] مجمع الاحکام، شاہ مکمل (دوبچاچ) عربی دارالاحمد، رونی (تین تہ کرے) ص ۵۴، مکتبہ نوری، پان دہلی، ۱۹۶۸ء

[۲۵] تذکرہ دہلوی، مسکنی، ص ۲۵، بحسن ترقی اور دہلی، آ ۱۳۳۳ء۔

[۲۶] تذکرہ شعرا کے اردو، میر حسن، ص ۳۳، نکل ۱۱۱

(۲۷) گزشتہ ایچ ایم بی ایل ایچ ایم خاں قلی مرچے کلیم الدین بن احمد بس ۶۲ دوا کر دوا دوا پنڈا ہمار

(۱۹) [۲۰۰۳] کے لئے جی. پی. اے. کے لئے

4. $\int_0^1 \sqrt{x} \ln x \, dx = -\frac{2}{9}$ [74]

[۳۰] واقعات انگیزی، ص ۸۵، بحالہ تذکرہ آرزو، مرحومہ ڈاکٹر تنہا والدہ بن احمد، ص ۸۱، المصن ترقی اردو پاکستان کراچی



[۳۱] آپ نے انعام اللہ علیہ الرحمہ کی معرفت خصوصی میں ۱۹۳-۱۹۵ء تک حضور ۱۹۸۸ء

[۳۳] پریاں، خلیفہ (گلی)، مکتوبہ الحسن ثانی، اردو پاکستان کراچی

[۳۳] درج ان تاریخ مخطوطہ نقل ۱۲۳۹ھ کتب خانہ راج صاحب محمود آباد خوارق تحقیقی نوادر، اکثر اکبر چندی کا شمیری، ص

(F+G) مارتھ ۲۰۱۹ء تک

[۳۴] کلیات معصومین، مکتبہ طبع و نشر اسلام آباد، ص ۱۰۲۔

[۳۵] کلیاتِ حسرتِ شکم پران (فلمی) جنکو طبعاً ترقی اور پاکستان کراچی۔ قطعہ ہے۔

جو کہ گرتا ہے فکر شعر و سخن اس زمانہ میں وہ نصیحت ہے

کہ نہ اگلے سے لوگ ہیں باقی نہ دو مجلس ہے اور نہ صحبت ہے

اک سخن گو جو تھا قلندر بخش نام جزاآت ہے جس کی شہرت ہے

کر گیا کوئی اس مقام سے نہ

(۳۲) تذکرہ ہندی، مسکنی، ص ۶۳، بحوالہ بالا

(۳۳) مجمع الاحیاء، شاہ کمال ص ۵۴، بحوالہ بالا شاہ کمال نے لکھا ہے "مردہ اصطلاح کہ در ہفتہ دور روز مقرر بود یعنی روز چہار شنبہ و یکشنبہ کہ اس شاگردان مجمع شدہ تفسیفات خودی خواندند اصطلاح ہر یک ہی شدہ فقیر ہم در ہر جلسہ غزل لہائے خواند اصطلاح ہی کانفید"۔

(۳۴) دہشت گزرا، شاہ حسین حقیت (قلمی) مخزنہ انجمن ترقی اردو پاکستان - کراچی

(۳۵) دستور القصاصت، احمد علی بیگ مرچیا، تہذیبی خاں مرثی، ص ۹۹، بحوالہ بالا

(۳۶) سیرۃ تنقیح ثواب، اعظم الدولہ میر محمد خاں بہادر سرور، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۹۲، دہلی جی لبریری دہلی، ۱۹۶۱ء

(۳۷) جلوہ شہر (جلد اول) سیرۃ فرزند امیر سلیم بنگلہ، ص ۱۳۵-۱۳۸، مطبع نور لاہور، آریو بہار ۱۳۰۴ھ/۱۸۸۴ء

(۳۸) جرأت اور اس کی شاعری، نکل علی خاں قاضی، رامپوری، مطبوعہ سہ ماہی محمد لاہور، ص ۵۵-۶۳، لاہور ایم جی، ۱۹۶۲ء

(۳۹) کلیات جرأت، (جلد سوم)، مرچیا، القصاصت، ص ۳۲-۳۴، بحوالہ بالا

(۴۰) تذکرہ طبقات اشعار، قدرت اللہ شوقی، مرچیا، رامپوری، ص ۲۰۲، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۸ء

(۴۱) تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، بحوالہ بالا

(۴۲) دو گز کرے، مرچیا، سلیم، ص ۶۷-۷۷، چٹنہ بہار، ۱۹۵۹ء

(۴۳) دستور القصاصت، ص ۹۹، بحوالہ بالا

(۴۴) خوش معرکہ زبیا، سعادت خاں ناصر، مرچیا، مشتاق خواجہ، ص ۲۶۳، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء

(۴۵) اپنی

(۴۶) گلشن ہند، مرزا علی لطف، ص ۱۰۹، دارالاشاعت، پنجاب، لاہور، ۱۹۰۶ء

(۴۷) دستور القصاصت، احمد علی بیگ، ص ۹۹، بحوالہ بالا

(۴۸) عقد شہزاد، مسکنی، دیکھیے تریبہ چٹاپ، انجمن ترقی اردو اور نگار آباد کن، ۱۹۳۳ء

(۴۹) تذکرہ ہندی، مسکنی، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو اور نگار آباد کن، ۱۹۳۳ء

(۵۰) دستور القصاصت، احمد علی بیگ، گھنٹسوی، ص ۹۳، بحوالہ بالا

(۵۱) مسکنی اور جرأت، قاضی عبدالودود، ص ۵۰، مطبوعہ معاصر شاہ، چٹنہ بہار

(۵۲) تذکرہ ہندی، مسکنی، ص ۴۵، بحوالہ بالا اور طوطی معرکہ زبیا، جلد اول، مرچیا، مشتاق خواجہ، ص ۲۶۳

(۵۳) خوش معرکہ زبیا، جلد اول، ص ۲۸، بحوالہ بالا

(۵۴) تذکرہ ہندی، مسکنی، ص ۸۹، بحوالہ بالا

(۵۵) اپنی

(۵۶) خوش معرکہ زبیا، جلد اول، ص ۳۶۳، بحوالہ بالا

(۵۷) مجمع العوام، مسکنی (قلمی) ص ۳۳۲، مخزنہ پنجاب جی لبریری، لاہور۔ یہ کتابت مسکنی میں شامل ہے

[۶۸] "نوائے نثر بدایاں نو روز انار" سے ۱۳۳۹ھ برآء ہوئے ہیں۔ بحوالہ دستور القصاصات: احمد علی بیگناہ ص ۱۰۹-۱۱۰ بحوالہ ۱۱۱۔

[۶۹] دستور القصاصات ص ۱۰۹ بحوالہ ۱۱۱۔

[۷۰] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن ص ۳۵ بحوالہ ۱۱۱۔

[۷۱] جاکز و مخطوطات اردو میں مشفق غوثیہ نے ۳ قلمی خطوں کی نشان دہی کی ہے، ص ۳۰۰-۳۱۰، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۷۲] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن ص ۳۵ بحوالہ ۱۱۱۔

[۷۳] کلیات جرأت، جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر افتخار حسن ص ۱۳۲ بحوالہ ۱۱۱۔

[۷۴] تذکرہ ادبی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاغذی ری ۱۹۵، اردو پبلشرز کھٹنہ ۱۹۷۹ء۔

[۷۵] گلشن سخن، مراد علی شاہ جنتا کھٹنہ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ص ۱۰۹، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء۔

[۷۶] تذکرہ ادبی، نظام جہاں مصطفیٰ، مرتبہ عبدالحق ص ۶۳، انجمن ترقی اردو اور گنگ آباد ۱۹۳۳ء۔

[۷۷] ستارہ یاد پان، احمد حسن شکر، ص ۳۵، بکتیہ سات رنگ کراچی ۱۹۶۳ء۔

[۷۸] دستور القصاصات ص ۹۹ بحوالہ ۱۱۱۔

[۷۹] کلیات جرأت، مرتبہ ڈاکٹر افتخار حسن، بحوالہ ۱۱۱، دیکھیے نزل فیبر، ۵۸، اور نزل فیبر، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۹، ۵۵۹۔

۷۱، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱۔

[۸۰] گلشن بے خار، ادب مصطفیٰ خان شیف، ص ۳۷، نزل کلمہ کھٹنہ ۱۹۱۰ء۔

[۸۱] تذکرہ جلوسہ شعر و سیر، فرزند احمد صلیب بنگری، ص ۱۳۳، آدھار ۱۳۰۲/۱۳۰۳ء۔

[۸۲] ستارہ یاد پان، احمد حسن شکر، ص ۳۸، بکتیہ سات رنگ کراچی ۱۹۶۳ء۔

[۸۳] آدھار بے خزان، احمد حسین عمر، مرتبہ فیض احمد، ص ۷۷، علی بیگناہ ۱۹۶۸ء۔

[۸۴] کلیات جرأت، بحوالہ ۱۱۱، جلد اول ص ۲۷۲، نزل فر ۸۶۶، پیدائش کی صورت میں ملتی ہے اور اصل نزل ص ۳۳۳

ص ۳۳۷، نزل فیبر ۸۶۶ کے تحت ملتی ہے۔ مالک رام نے ایک مضمون "پیدائش جرأت کے عنوان سے اس نزل کے

بارے میں لکھا ہے جو ان کی کتاب "تحقیقی مضامین" (بکتیہ جامعتی، دہلی ۱۹۸۴ء) میں ص ۱۵۸-۱۶۲ پر ملتا ہے۔

[۸۵] تاریخ اردو، نجم الحق خان، جلد سوم ص ۲۰۲ بحوالہ ۱۱۱۔

[۸۶] دہلی کا دہستان شاعری، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، ص ۲۸۸، کراچی

[۸۷] کلیات جرأت، جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر افتخار حسن ص ۵۵، مطبوعہ نیپلز اعلیٰ ۱۹۷۱ء، اختلاف صحیح اور تعداد شعاری

بحث کے لیے دیکھیے کلیات جرأت، جلد سوم ص ۳۱۱-۳۳۷، اعلیٰ ۱۹۷۵ء۔

[۸۸] طبقات الشعراء، قدوس اختر شوق، مرتبہ ڈاکٹر احمد رفیق، ص ۲۸۳، بیگناہ ترقی اردو ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۸۹] کلیات جرأت، جلد سوم، مرتبہ ڈاکٹر افتخار حسن ص ۳۳۸، نیپلز اعلیٰ ۱۹۷۵ء۔

[۹۰] کلیات جرأت، جلد سوم ص ۳۹۹ بحوالہ ۱۱۱۔

[۹۱] کلیات جرأت، جلد دوم ص ۳۳۹-۳۴۷ بحوالہ ۱۱۱۔

تیسرا باب

انشاء اللہ خاں انشا

جراثیم اور انکاروں، شہنشاہ الدولہ کے عہد حکومت میں، انومری میں فیض آباد آئے۔ وہاں ایک زمانے تک شیخ زادہ سلیمان شاہ کے دربار سے منسلک رہے اور وہاں نے رنگ رلیوں کی اس فضا کو گول کیا جواس وقت وہاں کی تہذیب میں رہی ہوئی تھی اور اس تہذیبی فضا سے گہری مشابہت رکھتی تھی، جو شاہ شاہ کے محلے (۱۳۹ء) سے قبل، محل سلطنت کے دار الحکومت دہلی پر چھائی ہوئی تھی۔ یہ محل تہذیب کی شام تھی جس کی کرنی وہاں پر چھاؤں تو کیا ہار ہا تھا لیکن یہ سب چراغِ حق آزمائی کے جھگڑے سے بہت جلد بجھ کر مات کی سیاہی میں گم ہونے والے تھے۔ ساری تہذیب احساسِ سرگ کو بھلانے کے لیے، عالمِ کربان میں، جیشِ سہارن تھی۔ اخلاقی قدروں، مذہب کی سے بے تعلق ہو کر دم توڑ رہی تھیں۔ انشا اس تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیبی رنگ و مزاج کے آدمی تھے۔ معروف باپ کے بیٹے اور کھاتے پیچے گھرانے کے فرد تھے۔ ذاتِ خدا داد تھی۔ تعلیم انہی پائی تھی۔ حافظ بہت اچھا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تہذیب میں ان کے جوہر کے پھول خوب کھلے۔

انشا کا پورا نام سید انشا اللہ خاں (۱) اور انکا چھٹا تھا۔ مخیر الدولہ سید المہا تک حکیم میر باشا اللہ خاں اسد بگ، جعفری السینی انہی (۳) کے بیٹے تھے، جو خود بھی شاعر اور صدرِ چھٹس کرتے تھے۔ میر باشا اللہ خاں صدر اپنے والد سید نور اللہ خاں کے ہمراہ نجف اشرف سے آئے تھے جنہیں بادشاہِ دہلی فرخ سیر نے اپنے علاج کے لیے طلب کیا تھا اور صحت یاب ہونے پر درودِ بخیر سے ملا مال کیا تھا (۳)۔ میر باشا اللہ خاں جوانی میں دہلی سے مرشد آباد چلے گئے جہاں انہوں نے دو شاہیاں کیں۔ پہلی بیوی سے، جو نواب بنگال کی بیٹی تھیں، حکیم مسیح اللہ خاں پیدا ہوئے اور دوسری بیوی سے، نواب سراج الدولہ کے عہد حکومت میں، انشا اللہ خاں، مرشد آباد ہی میں پیدا ہوئے (۴)۔ نواب سراج الدولہ کا تختہ دار حکومت ۹ رجب ۱۱۶۹ھ - ۱۵ شوال ۱۱۷۰ھ (۱۷۵۶ء - ۳ جولائی ۱۷۵۷ء) ہے (۵)۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ انکا ۱۱۶۹ھ یا ۱۷۵۶ء میں پیدا ہوئے اور نواب بنگال کا اسم علی خاں کے عہد حکومت کے "عالم منزلی" (۶) (۱۷۵۷ء) ۶۳ء) میں اپنے والد کے ہمراہ شیخ الدولہ کے دار الحکومت لکھنؤ آ گئے اور جب رجب ۱۱۷۹ھ میں نواب شہنشاہ الدولہ اچھا دار الحکومت فیض آباد لے گئے تو انکا اپنے والد کے ساتھ فیض آباد آ گئے۔ شہنشاہ الدولہ نے حکیم باشا اللہ کو جاگیر بھی دی تھی۔ لیکن وہ جاگیر ہے جس کی بھائی کے لیے انکا نے اپنے ایک قصیدے میں نواب سعادت علی خاں سے درخواست کی تھی:

باپ کی میر سے جو جاگیر تھی سو مجھ کو ملے
یہ مجھ کو دفترِ دین سے بے لافتم (۷)

جس کی قصیدہ "نذر کرنا جس لاجب" کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے۔

"حکیم میر باشا اللہ خاں مقرب و مصاحب نواب وزیر المہا تک چہ سالار ہندوستان نواب شہنشاہ الدولہ

بہادر علی غفران کہ جاگیر دہ ہزار روپے یافتہ ہوا کی نقل و پاکی بھالدار حضرت دوکار ہری برڈا [۱۸۰۱]۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی پ)۔

اس وقت انکا اللہ خاں انکا کی عمر دس سال تھی۔ کم عمری ہی میں صرف باجو، مطلق و حکمت اور عربی و فارسی زبان کی تعلیم حاصل کی۔ سولہ سال کے ہوئے تو نواب شجاع الدولہ کے حضور میں ”داخل چلے“ ہوئے [۱۸۰۹]۔ اپنی خوش نظری اور حسن انکم سے جلد اپنی جگہ بنائی۔ اسی زمانے میں ردیف و ارباب پارسیان اردو مرثیہ کیا جس میں فارسی و عربی کے کچھ اشعار بھی شامل تھے [۱۸۰۹]۔ ۱۸۸۸ھ/۱۷۷۵ء میں جب نواب شجاع الدولہ کا انتقال ہوا تو انکا کی عمر تقریباً ۱۹ سال تھی اور اس عمر میں وہ زندگی کے ایسے قریبوں سے گزر چکے تھے جو چاند مرہیں بھی کم لوگوں کو بھرا سکتے ہیں۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۸۸۸ھ میں مرثیہ کیا [۱۸۱۱] تو لکھا:

”از خربان جہاں و خفا غریبان زبان، با حق آگاہ میر انکا اللہ طبع چارہ و ذوق ہے اندازہ شراب سوانی و ذوق جوانی طرح بخش و مسرت افزا است۔ جو خاصے خوش نگاہ خوش طبع و بار ہاں۔ با قبلہ کافی دوست دلی است و با فقیر نذر بے دار“ [۱۸۱۰]۔ (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی پ)۔

انھیں سال کی عمر میں انکا، میر حسن کے والد میر ضامنک کے گھرے دوست تھے۔ اس روایت کی وجہ، ہم حرا کی وہم مذاقی کے علاوہ، جسطرح اہل حقیت کی وہ قدر رکھی تھی جو نو جوان انکا اور بڑے میر ضامنک میں مشترک تھی۔ شجاع الدولہ کے بعد ان کے بیٹے آصف الدولہ اپنا دار الحکومت فیض آباد سے پھر کھنڈ لے آئے۔ آصف الدولہ کے زمانے میں ویرانہ کا مزارع بدل گیا تھا اور ان حالات میں میر شاہد اللہ اور سید انکا کے لیے کوئی تنہا گھر نہیں تھی۔ کچھ عرصے بعد دونوں باپ بیٹے مرزا نجف خاں کے نظار میں شامل ہو گئے۔ نجف خاں اس زمانے میں جانوں کی سرنگاہی کے لیے فوج کھلی کر رہا تھا۔ نجف خاں اس عرصے سے فارغ ہو کر ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء میں دہلی آیا تو یہ دونوں باپ بیٹے بھی دہلی آ گئے اور محفل پرہیز میں شمیم ہو گئے۔ کم و بیش اسی زمانے میں انکا کی ملاقات مرزا اسلمہ جہانیاں سے ہوئی جس کا ذکر خود انکا نے ”دریائے لطافت“ میں کیا ہے [۱۸۰۳]۔ اس وقت دہلی کی حالت ابتر تھی اور شاہ عالم ثانی آفتاب کی بادشاہی قائم تھی۔

۱۲ ربیع الثانی ۱۱۹۶ھ مطابق ۲۶ مارچ ۱۷۸۲ء کو نجف خاں بھی وفات پا گئے اور اب انکا پھر بے روزگار ہو گئے لیکن کچھ عرصے بعد گھر چک۔ ہوائی سے وابستہ ہو گئے [۱۸۰۳]۔ یہ ملازمت بھی فوجی نوعیت کی تھی۔ کئی بار جنگی سہماٹ میں بال بال پہنچے۔ اسی زمانے میں گھر چک۔ ہوائی کے بھائی میرزا اسلمیچ بیک خاں سے ٹوٹاؤ میں میں ہو گئی۔ انکا نے فیسے میں آ کر کٹر نکال ملی اور مارنے کے لیے بیٹھے لیکن لوگ جگ میں آ گئے [۱۸۰۵]۔ گھر چک۔ ہوائی بھی ۱۲۰۱ھ/۱۷۸۷ء میں وفات پا گئے۔ ۱۱۹۳ھ سے ۱۲۰۳ھ تک انکا دہلی میں رہے۔ ایک قصہ میں انکا نے شاہ عالم بادشاہ کو جتن فوروز کی مبارک باد دی ہے: ”مبارک بادشاہ جتن فوروز“۔ اس سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس زمانے میں انکا دہلی کی محفل شعرا و حقین میں شریک رہے۔ شجاع الدولہ کے بیٹے امین الدولہ صغیر، الملک ناصر جنگ، بہادر مرزا سیدہ صوبی و جہ دہلی میں منعم تھے۔ ان کے پاس تو اتر سے محفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں انکا بھی شریک ہوتے تھے۔ دہلی کی محفلوں میں انکا کی جتنی بھی معرکہ آرائیاں ہوئیں، سب محفل ان کا مرکز تھی۔ اس زمانے کے نامور دہلوی شعرا مثلاً شاہد اللہ طریقی، مرزا عظیم بیک عظیم، بحیم قدرت اللہ قاسم، دہلی اللہ صحت اور قمر الدین منت و غیرہ بھی اس محفل میں شریک ہوتے تھے۔ ”کلیات انکا“ میں ایک قصیدہ ”در مدح بادشاہ عالی کور“ لکھا ہے جس کی تصنیف میں انکا نے بزم خاص میں شامل کرنے کی استدعا

کی ہے۔

مضار بزم خاص سے ہوں نور و کرم

شمال جھجھے بھی کچھ اس پیش میں کہ میں

[۱۵-تلف]

اس سے چاہتا ہے کہ انکھانے پر قصیدہ شاہ عالم سے وابستہ ہونے کے لیے طبعی شاعری کی کسی سال گرہ کے لیے لکھا تھا لیکن کسی تذکرہء تاریخ سے چنانچیں پتا کر دیا کہ شاہ عالم سے کبھی وابستہ ہونے والے انکا کے "روزنامہ" سے انکا ضرور پتا چلتا ہے کہ دربار میں ان کا آقا ہوا تھا اور ایک بار انکا نے کسی خاص قسم کے میل کو شاہ عالم سے اپنے چھوٹے بھائی کے علاج کے لیے مانگا تھا۔ [۱۶]

۱۷۰۳ء قلعہ ۱۲۰۳ھ کو دہلی میں ایک نیا محل کھلا۔ تمام قادیان و سید نے قلعہء معلیٰ پر حملہ کر دیا اور شاہ عالم کو گرفتار کر کے اندھا کر دیا اور جرمال دستان قلعہ میں موجود تھا لوٹ گیا۔ اس وقت دہلی کے حالات دیگر گوں تھے۔ ۱۲۰۳ھ میں میراث اللہ خاص صندوق دہلی سے فرخ آباد چلے گئے اور سید افشا اللہ خاں انکا لکھنؤ آگئے۔ اپنی آمد کی اطلاع دینے کے لیے انکا نے خود حاضر ہو کر ایک فارسی قصیدہ الماس علی خاں کی خدمت میں پیش کیا۔ یہ فارسی قصیدہ ہے جس کا نام انکا نے "آقا قصیدہ" رکھا تھا اور جس کے ان دو شعروں سے یہ بات سامنے آتی ہے۔

چوں چنین با لچ نجی باقی و مرقع بود

کرم انکا ایں قصیدہ آدم بہر سلام

من لهذا ام لا "آقا قصیدہ" کر دہ ام

از دل و جاں چوں جناب شاہ عالم

(کلیات انکا، ص ۲۳۶-۲۳۷)

۱۲۰۳ھ میں لکھنؤ آنے کا ثبوت اس قصیدے سے بھی ملتا ہے جس میں انکا نے الماس علی خاں کی عمر چالیس سال بتائی ہے۔ "پہل سال است کہ وقایع شریفش نصبت۔" ۱۲۴۳ھ میں الماس علی خاں کا انتقال ہوا تو انکا نے قلعہء تاریخ و قات کے اس مصرعہ "قصت سال است کہ وقایع شریفش آں بود" سے بتایا کہ ان کی عمر ساٹھ سال تھی۔ گویا ۱۲۴۳ھ میں وقایع کے وقت، الماس علی خاں سے انکا کی پانزہویں سال ہو گئی تھی اور انکا نے لکھنؤ آ کر اپنا پہلا قصیدہ ۱۲۴۳ھ-۱۲۰۳ھ میں حاضر ہو کر پیش کیا تھا۔

۱۲۰۵ھ/۱۷۹۰ء میں شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے لاہور آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے آصف الدولہ نے ان کا حلیہ مقرر کر دیا تو انہوں نے اپنا دربار سجایا اور انکا ۱۲۰۵ھ ہی میں شہزادے کے پاس آنے جانے لگے۔ دینیہ کے بعد جب سلیمان شکوہ نے رباب دریا اپنے جنگی کی بنیاد رکھی تو انکا نے "تاریخ خانے دیکھ مرشد زادہ آفاق" لکھی جس سے ۱۲۰۵ھ تک ہیں۔ ۱۲۰۶ھ میں سلیمان شکوہ کے استاد ولی اللہ محبت و قات ہائے تو انکا ان کی غزل بنانے لگے۔ ۱۲۰۷ھ میں جب سلیمان شکوہ قلاطیاب ہوئے تو انکا نے ایک قلعہ لکھا۔ جب سلیمان شکوہ کے پاس فرزند پیدا ہوا تو انکا نے قلعہء تاریخ و قات لکھا جس سے ۱۲۰۹ھ تک ہیں اور تعلق کا یہ سلسلہ نواب سعادت علی خاں سے وابستہ ہونے تک جاری رہا۔ انکا ہی کے کہنے سے مصطفیٰ اور جرات شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے۔ نواب وزیر سعادت علی خاں ۳۰ شہبان ۱۲۱۲ھ/۳۱ جنوری ۱۷۹۸ء کو مسند نشین ہوئے۔ مرزا علی اللطاف نے لکھا ہے "ہاتھل کہ ۱۲۱۵ھ میں مرشد زادہ آفاق مرزا سلیمان شکوہ کے سایہء عاطفت میں لکھنؤ کے اندر وقایع ساقتا حق امت اور شکستہ پائی کے ہر کرتے ہیں" [۱۷]۔ "ملاکب سعادت" سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا سلیمان شکوہ کے زمانہء ملازمت میں بھی انکا

گا۔ گاہ سعادت علی خاں کے دربار میں جاتے تھے۔ [۱۸۰]

۱۲۱۵ء میں انشا کے دلدردفات پا گئے۔ انشا نے جن تصانیف تاریخ لکھے۔ ۱۲۲۶ء میں انشا مرزا سلیمان شکوہ سے الگ ہو گئے اور نواب سعادت علی خاں کے ملازم ہو گئے۔ "عمرہ عشقہ" میں لکھا ہے کہ "اور اہلست کہ بہ سرکار مرشد زانوہ آفاق میرزا سلیمان شکوہ بہادر زکھنڈ ملازم ہو۔" [۱۹۰]۔ اس تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۲۱۷ء میں تیار ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۲۱۷ء سے پہلے فتحوا سے اس کی ملازمت چھوڑ چکے تھے جس کا ثبوت "سفینہ ہندی" سے بھی ملتا ہے جس میں لکھا ہے کہ "از دو سر سال بحاشیہ نقشبندی وزیر الملک نواب سعادت علی خان بہادر شرف امتیاز یافتہ۔۔۔۔۔ [۲۰۰]۔" سفینہ ہندی کا آغاز ۱۲۱۹ء میں ہوا، جیسا کہ اس کے آغاز تاریخ "پانچ بہادر" سے ظاہر ہوتا ہے۔ اور ۱۲۲۰ء میں مکمل ہوا۔ بلکوان داس ہندی کی طرح انشا کا تعلق بھی قاضی کنین سے تھا اور "دوسر سال" کا اشارہ بھی ۱۲۱۹ء کی طرف ہے۔ سعادت علی خان سے انہیں دوسروں نے بہادر انشا علی قاسمی [۲۱۰]۔ نواب وزیر سے منسلک ہو کر انشا نے تصنیف و تالیف کا یہ کام بدایوں خاص میں پایا بہادریانی پر اعلیٰ درجہ اختیار کیا۔

انشا تو بادریاب ہوا بزم خاص میں
ظہر شہرک نے در حرم و حسن کے سامنے

اس وقت انشا کی عمر کم و بیش ۳۶-۳۷ سال تھی۔

یہ زمانہ انشا کی تخلیقی زندگی کا بھرجین دور تھا۔ نواب سعادت علی خاں کی طرف انکل پر ۱۲۲۲ء میں انشا نے "دربائے لطافت" لکھی۔ اسی زمانے میں دہلی کنگھی کی کہانی تصنیف کی۔ "مترکی روزنامہ" بھی ۱۲۲۳ء میں لکھا گیا۔ "لطائف سعادت" بھی اسی زمانے کی تصنیف ہے۔ شعر و شاعری اس کے علاوہ ہے۔ اس زمانے میں انشا کی مالی حالت بھی اچھی رہی۔ ان کا اپنا کٹھن، ذاتی مکان تھا جس میں پانی کا حوض تھا [۲۲۰]۔ نواب سعادت علی خاں ان کی صحبت کے لئے دلدردفات تھے کہ دربار کے وقت کے علاوہ بھی، جب ہی چاہتا انہیں بلا لیتے۔ کتبہ تاریخ میں آیا ہے کہ دربار درخواست ہوتا تو مقرران خاص نواب سعادت علی خاں کے ساتھ جاتے۔ چنے۔ "میں کبھی خاص میر انشا افدہ خان، طوٹی ہزار داستان" کی جگہ مقرر تھی [۲۳۰]۔ یہ زمانہ انشا کی درباری، اسلامی اور تخلیقی زندگی کے عروج کا زمانہ تھا۔ دہلی میں حکمائے روزگار تھے۔

تو زور کچھ ہے انشا، اللہ تھو کو رکھے
مسرور و شاد و فرماں بردم غمی خوشی سے

۱۲۲۹ء میں نواب سعادت علی خاں کی بات پر انشا سے ناراض ہو گئے اور انہیں ہر طرف کر دیا۔ یہ زمانہ تھا جب نواب خور ہمدانیت کے مرض میں شدت سے مبتلا تھے۔ علاج کے لیے آغا میر کمال ملازم تھے لیکن کوئی مسرتہ اصلاح پیدا نہ ہوتی تھی۔ ساتھ ہی دیگر بزمینے کرل کرل کر لے جلی اور نواب کے تعلقات اسے کشیدہ تھے کہ دعا سلام تک موقوف تھی۔ مخالف امراء کرل کرل کر لے دربار میں جاتے تھے۔ سرور و شاد انشا اس کی خبریں دیتا تھا، اس زمانے میں نواب سخت دباؤ میں تھے۔ ان کی بے عزتی ہو رہی تھی اور ان کے خلاف طرح طرح کی سازشیں ہو رہی تھیں۔ اسی زمانے میں ایک اور واقعہ پیش آیا۔ قسطل نے لکھا ہے کہ "خان موصوفہ جو بعض بے گناہان کو کشتہ کشین و دیگر اجل و ابالی کر دیا اور ہمدانیت کے سبب ان کی ایک صاحبہ کو اس کا کٹھن خان حرم و مسرتہ و لعل مستعد ان شدت کے بلائے بر سر خان موصوفہ نازل کیا۔۔۔۔۔ [۲۴۰]۔" اس کی تفصیل یہ ہے کہ سببان گلی چک نے انشا کی چند جگہیں لکھیں اور انہوں نے چاہا ان کی انگلیں لے لیں۔ اس نے ایک کام اور یہ کیا کہ شری بعض معزز ہستیوں کی جو یہ کہہ کر انشا کو بھیج دیں۔ انشا نے

ان بھوکوں کو مختلف معجزات کے پاس اس خیال سے بھیج دیا کہ وہ کچھ لکھنے والے کو سزا دیں۔ جو میں نے اپنے یہ مختلف معجزوں نے بھانجی تھی ایک کو بلا دیا اور کہا کہ تو نے اپنے آپ کو کیا سمجھا ہے جو یہ راستہ اختیار کیا۔ اب تاجیہ سے ساتھ اب ہم کیا سلوک کریں۔ بھانجی تھی چپ کے قرآن میں سر پر رکھا اور قسمیں کھا لیں کہ اگر میں نے ایک مصرع بھی کہا ہو تو مجھ پر قرآن کی مارد چڑے۔ میرے اور آپ کے درمیان کون سا ایسا دعویٰ معاملہ درپیش آیا تھا کہ میں آپ کی بھوکرتا۔ چونکہ ان دنوں میں نے انکے اہل خانہ کی بھیجی ہے اس لیے اس نے مجھے قسمیں پہنچانے کے لیے یہ راستہ نکالا کہ معجزوں کی بھوک کہہ کر میرا تنگس داخل کر دیا کہ بزرگ اور بزرگ زادگان میرے در پہ آزار ہو جائیں۔ چونکہ ان بھوکوں میں بعض کو شیعین ہے گناہان اور دوسرے شرفاء و شہر شامل تھے انھیں بھانجی تھی چپ کا مطلب کی بات پر یقین آیا کہ یہ بھیجی دراصل انکے لیے بھی ہیں اور "دفعۃ مستعد اس شدہ کہ بلائے بر سر خانہ موصوف نازل کچھ" [۲۵]۔ انکے کو جب یہ خبر ملی تو وہ پریشان ہوئے اور اپنے داماد اپنے بیٹے اور دوسرے دوستوں کو بلاتے جاتی کہ ہاں سمجھا۔ یہ سب لکھے اور بہت عاجزی سے ایران کی قسمیں کھا لیں لیکن معجزوں کے دل میں جو بات چنے کی تھی وہ کسی طرح دور نہ ہوئی اور سب ہی سمجھتے رہے کہ یہ سب بھی انکے لیے کہہ کر ان کی عزت کو خاک میں ملانے کی کوشش کی ہے۔ اس صورت میں جب نواب آنکھوں کی شدید بیماری میں مبتلا تھے اور انگریزوں نے دینے دیے نہ اور مخالف امراء نے ان کی جان ضیق میں کر دی تھی معجزوں نے شہر کی بھوکوں کا یہ واقعہ چلایا۔ یقیناً معجزوں نے یہ انکے نواب تک اس طرح پہنچائی کہ وہ فیصہ میں آ گئے اور انہوں نے انکے کو ہر طرف کر دیا۔ ہر طرف کرنے کا یہ واقعہ کب چلایا آپ اس کا ایک شدت "رقعات قبیل" سے ملتا ہے۔

قبیل نے واقعہ ۱۳۶۶ میں لکھا ہے کہ "دیروز کہ یزدنم جہادی الاہولی روز چار شنبہ یوز" ایسی میں آ کے چل کر لکھا ہے کہ "احوال خان حیدر این سہ کہ از دو ماہ ہر طرف شدہ و بھانجی تھی چپ کا مطلب کہ آٹھائے چل سالہ اش یوز اور اہل قلم شہر و موصوف" اس کے حق یہ ہونے کہ وہ ۱۳۶۶ جہادی الاہولی روز چار شنبہ سے دو ماہ پہلے یعنی رجب الاول کی کسی تاریخ کو ہر طرف ہوئے ۱۳۶۶ جہادی الاہولی کا چار شنبہ ۱۳۶۶ میں چڑتا ہے اور اس کے بعد ۱۳۶۶ میں چڑتا ہے۔ اب ہمیں ۱۳۶۶ اور ۱۳۶۹ میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہے۔ قاضی میرزا محمد و اس واقعہ کے سال کا یقین ۱۳۶۶ء کرتے ہیں [۲۶]۔ لیکن اسی سلسلے کے اپنے ایک اور مضمون میں [۲۷] ایک تذکرہ کا تعارف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "جس روز صاحب عالم مرزا جہانگیر بہادر کھنڈ میں داخل ہوئے اور نواب سعادت علی خاں مسب ضابطہ استقبال کر کے لائے۔ بعد ازاں فرمانے کے باجم صحبت میں صاحب عالم بہادر نے مرثیہ لکھا کہ ہم نے سچے قہار سے شہر میں شاعر بہت اچھے اچھے ہیں۔ انکے اہل خانہ حاضر تھے۔ نواب نے ان کی جانب مخاطب ہو کر فرمایا کہ کچھ کام حضور میں چڑھو۔ خان (انکے اہل خانہ) نے یہ فرمایا۔

پھر اچھا آنکھوں میں اس رات حیرت کا سامنا تو کل انکے ہوا اپنی آہن کا سامنا چڑھی۔ صاحب عالم بہت محظوظ ہوئے اور گوشت و چم حسین فرمایا [۲۸]۔ گو ۱۳۶۷ء تک انکے نواب سعادت علی خان سے وابستہ تھے۔ جس کی تصدیق ایک اور واقعہ سے ہوتی ہے۔ مرزا جہانگیر حلق اکبر جانی رجب الثانی ۱۳۶۷ء میں کھنڈ آئے [۲۹] تاریخ اوچہ از نجم افغانی خاں جلد سوم میں لکھا ہے کہ "شہزادہ جہانگیر ۳۳ صفر ۱۳۶۷ء کو پڑے ساز و سامان کے ساتھ کھنڈ کے دروازے سے دہلی سے روانہ ہوئے اور بعد قطع منازل روضی افروز کھنڈ ہوئے" ان حوالوں سے معلوم ہوا کہ ۱۳۶۷ء تک انکے اہل خانہ نواب سعادت علی خاں سے وابستہ اور ان کی بزم خاص کے ممتاز افراد تھے۔ ۱۳۶۷ء

تک وابستہ رہتے ہوئے ۱۲۲۹ھ میں کچھ برطرف ہو سکتے تھے؟ ایک قطعہ تاریخ "تحلیلی علیٰ غائب بہادر کی" سے ۱۲۴۷ھ پر آدھ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں انکا نے دو قصائد تاریخ کچھ ہیں اور دونوں میں ان کی شوقی زبان کی خرافات اور ان کا اتحاد شمس پوری طرح پاتی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ معمول کی زندگی گزار رہے ہیں۔ ۱۲۴۹ھ میں جب عبدالقادر چغتای پوری کی گھنٹہ آئے تو وہ انکا سے بھی ملے اور لکھا کہ "اگرچہ وہ شعر و شاعری میں بہت راست لیکن بدانتہا میں لہجہ ہم نشینی شدت بھائے رسانیدہ بود کہ یکا نے زمانہ اشد میں کاربہ اور تو اس گفت۔" (۳۲۹)۔ گویا ۱۲۴۹ھ کے ابتدائی دور تک بھی وہ معمول کی زندگی گزار رہے تھے۔ اسی زمانے میں، جس کی تصدیق "رقعات قبیلہ" سے ہوتی ہے، لوہاب سعادت علی خاں نے تاریخ الاول ۱۲۴۹ھ میں برطرف کردیا اور خود بھی وجہ ۱۲۴۹ھ مطابق جوہر فی ۱۸۱۳ء میں انکا کو یاد سے ہو گئے۔ اس طرح انکا کی برطرفی کا زمانہ تقریباً ساڑھے چار ماہ ہوتا ہے۔ اس عرصے میں وہ نگر بند بھی نہیں کیے گئے۔ رقعہ قبیلہ خصوصاً ۱۳۶ھ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ انکا اپنے دوست اصحاب سے ملنے جاتے تھے۔ (۳۶)

مہر حسین آزاد نے "آب حیات" میں اس غزل کی بنیاد پر ج "کمریا نہ دے ہوئے چلنے کو یاں سب بار چلے ہیں" جو فتور و داغ اور جنوں کا افسانہ گزرا ہے وہ بے سرو پا دے بنیاد ہے۔ خود یہ غزل بھی برطرفی کے زمانے (۱۲۴۹ھ) کی نہیں بلکہ ۱۲۴۳ھ سے پہلے کی ہے۔ یہ غزل "دیوان انکا" کے اس خطو طے میں بھی موجود ہے جو ۱۲۴۹ھ کا مکتوب ہے (۳۲)۔ اس کے علاوہ اس غزل کے چھ شعر سبکی نے اپنے "تذکرہ ہندی" میں بھی دیے ہیں جو ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان لکھا گیا تھا۔ (۳۳)

۱۲۴۹ھ میں خود انکا کم و بیش ساٹھ سال کے ہو گئے تھے۔ انکا نے زندگی کے ہر پہلو کو چھو کر اور بے کر دیکھا تھا۔ "مختلف اصداغ" اور "نواذات" میں لکھا ہے کہ وہ سونگھیں راد کا تے تھے۔ جسم میں سوتے تھے اور رات کو حوض میں نہاتے ہوئے فشار انکار (ترکاری) کھاتے تھے جو وہ جنس، اوجہ اصحاب و مسائل اور دستکاء کے تابع ہے۔ ساری عمر کو لعب میں تھی۔ ایک دفعہ چار چارے تو بند بند بکڑ گیا۔ حرارت قلب کی وجہ سے سانس لینے میں دشواری ہونے لگی۔ دود کی شدت اور چمک سے بد حال ہو گئے۔ دوا معامیل میں بھی چلا تھے۔ بارہ قاصد بھیج دیے گئے۔ اس کا انکار ایک طویل غزل میں کیا ہے جس کے پانچ شعر یہ ہیں (۳۳)۔

رہا ہمیشہ سروکار فطری سے مجھ کو	جو چیز خار و ہار ہو اس کی کیا ضرورت
بلبو و لعب کی عزت طبع حق میں	کبھی بحسن طبع و کبھی برکب صبح
کسی کی جھوٹی قادی میں کہ میں نے	قصیدہ عربی میں کسی کی کی تہنیت
فراق حقہ شک سے نہ تھا مجھے پرہیز	طیلس اس لیے اب ہوں پہ اکل صبح
ہوا ہوں غصہ و غنا بہت سے اس قدر لاغر	کہ جس طرح سے مصور دلوں کی ہو کھرج

ایسی زندگی گزارنے کے بعد چاروں کا نزول فطری امر تھا۔ پھر موت تو خود ایک بیماری ہے۔ آئی اور انکا کو لے گئی۔ پر ۱۳۳۳ھ کا واقعہ ہے۔ شاگرد انکا ہند نے لکھا کہ انکا نے قطعہ سہریں دہات کہا:

خیر انتقال میر انکا	دل نیم دیدہ ناخشا و شفق
سال تاریخ او زبان اجل	عربی وقت بود انکا گفت

اس میں قید ہے۔ "مغربی دہشتہ پورا نکلا" سے ۱۲۳۰ء نکلنے لگا۔ تیسرے مصرع کے چابا اہل کے "ج" کے ۳ بعد صاج لاکر نے سے تاریخ وقات ۱۲۳۳ء برآء ہوئی ہے۔

انکا لیے چوڑے بھاری بھر کم جسم کے آدمی تھے۔ ایک دہی لڑکے سے انکا نے کہا کہ یہ تمام ایک چور کمزرا رہے گا۔ لڑکے نے فرمایا: "بھاری جہاست کے مطابق حوض کہاں ملے گا؟" (۳۳۱-الف) مصنف نے بھی ایک شعر میں ان کی لڑکی کا ذکر کیا ہے:

ہوا سستی سے فرد سرحد کا سنبھال نہ فرپ نے خانگی نگر

انکے کس کے شاگرد تھے۔ اس کا ذکر کہیں نہیں آتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے جیسے فارسی میں ان کا تعلق مرزا کاغذیوں سے ضرور تھا۔ مولانا لال انیس نے "میں لاجپت" کے نام سے ایک تذکرہ لکھا جس میں اس بات کا التزام کیا کہ اس میں صرف مرزا کاغذیوں اور ان کے شاگردوں کو شامل کیا (۳۵)۔ اس میں انکا کا ترجمہ شامل ہے۔ لیکن اس بندہ بھی کاغذیوں کے شاگرد تھے انہوں نے بھی اپنے "تذکرہ بندہ" میں انکا کو شامل کیا ہے۔ انکا کی مثنوی "فکاحۃ زبان" میں یہ شعر ملتے ہیں:

بیشہ در وہاں تھا شعر استاد بجلی چوڑ چوڑ کے قمار گر مہربان

نہ تھا شوق از دیدار خیزد ہوا کیں دولت از گفتار خیزد

(کلام انکا ص ۳۶۹)

اردو شعر انکا کا ہے اور فارسی شعر کاغذیوں کا ہے اور ان کے شعر کو انکا نے "مضر استاد" کہا ہے۔ اس سے بھی معلوم ہوا کہ فارسی میں انکا کاغذیوں کے شاگرد تھے۔

انکا کے پانچ بیٹے تھے۔ تین لڑکے اور دو لڑکیاں۔ لڑکوں میں ایک سید تعالیٰ اللہ تھے جو ۸ سال کی عمر میں ۱۲۸۸ھ (الجزیرہ ۱۲) کو وفات پانگے جن کے کئی قصعات تاریخ وقات لکھاتے ہیں۔ دوسرا بیٹا سید شکر اللہ خاص تھا جس کا سال وفات "دور تھا" سے ۱۳۰۲ء برآء ہوتا ہے۔ تیسرے بیٹے سید محمد تھے جو آٹھ سال بچے ہوئے جس سال سے تعالیٰ اللہ نے وفات پائی لیکن ۱۳۱۶ء میں۔ "دعایہ انکا" میں سید محمد کی تاریخ ولادت کی تاریخیں درج ہیں۔ یہودی بیٹا تھا جو ۱۳۱۹ء میں زعمہ تھا اور جسے انکا نے اپنے داماد کے ساتھ آنحضرتؐ میں شرف کے لیے بھیجا تھا جن کو یہ لفظ بھی ہو گئی تھی کہ یہ جو میں بھان لگی، ایک راضی نے نہیں بلکہ خود انکا نے کہہ کر راضی کا نام ان میں شامل کر دیا تھا۔ (۳۶۱)

انکا کی دو لڑکیوں میں سے ایک امی بیگم تھیں جو محمد تقی کی زوجہ تھیں اور دوسری مولائی بیگم جو مرزا محمد رضا کی بیوی تھیں۔ مولائی بیگم چنگ کی چادری میں اپنے دو بچے لے چھوئے تھیں (ایک لڑکا ایک لڑکی) کو چھوڑ کر ۱۲۲۸ء میں وفات پائی تھی۔ قصعات تھیں میں اس کا ذکر آیا ہے۔ امی بیگم زوجہ محمد تقی کے ایک بیٹے ذوالفقار علی شاہ تھے اور تین بیٹیوں میں سے ایک بیٹی سخی بیگم (انکا کی خواہش) واحد علی شاہ کی محل تھی۔ مولائی بیگم کے شوہر مرزا محمد رضا (م ۱۲۵۵ء) صاحب دعایہ انکا شاعر تھے۔ زیادہ تر فارسی میں کہتے تھے۔ ان کا کلیات فارسی کتب خانہ شریف میں محفوظ ہے۔ (۳۷)

انکا کی زبانوں پر عبور رکھتے تھے جن میں اردو، فارسی، عربی اور ترکی شامل ہیں اور کئی زبانوں سے واقف

تھے جن میں چٹائی، رنگ، بارہاڑی، کھیری، پورنی، برج، برہاشا، راجھاسائی اور مرانی شامل ہیں۔ اردو فارسی میں تو انکا کے دواہی میں موجود ہیں۔ ”روزنامہ“ ترکی زبان میں لکھا گیا ہے۔ قلم و مکتوب بھی ترکی زبان میں ہے۔ مختلف قصیدوں اور غزلوں میں بھی ترکی اشعار اور مصرع آئے ہیں۔ عربی اشعار اور مصرع بھی جانتا ہوں انکا نے لکھے ہیں۔ وہ قصیدہ جو نواب سعادت علی خاں کے جلوس کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اس میں بھی ترکی زبانوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ انگریزوں کے بڑے اثرات اور پھیلتے اقتدار کے باعث انکا کے پاس انگریزی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں مثلاً یہ دو شعر دیکھیے۔

کریج لے کر آؤ کی کہتا ہے بادل چرخ سے تم سے ”ول ہو کر“ بڑا صاحب لڑائی مانگتا

دوسرا مصرع انگریز صاحب کی اردو کا لہجہ ہے جس میں عام بول چال کے انگریزی الفاظ Well Bugger بھی استعمال میں آئے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ جنیت جلوس سعادت علی خاں کے اس شعر میں پہلا مصرع انگریزی زبان کا ہے۔

لو مٹی لاؤ نہ نو اور ی پر خلق ملک انگریز یہ بولے ہے تراو کچھ ٹم (۳۸)

جسے انگریزی میں یوں لکھا جائے گا۔ اس میں سوائے ”اور“ کے سارے الفاظ انگریزی کے ہیں۔ ”Ome Lord you to aur me poor slave“۔ اسی طرح اس قصیدے میں جو چارچ سویم کی تخت نشینی کی سالگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اس میں بھی کئی الفاظ مثلاً ہزار (Powder)، کین (Cane)، بوتل (Bottle)، چٹن (Platoon)، مارگن (Argon)، کوچ (Coach)، کنگ (King) کے علاوہ بعض انگریزی اشیاء کے اردو ترجمے بھی کئے ہیں مثلاً صندوق فرنگی (مثلاً ”Musical Box“)، ساعت فرنگی (Clock)، وغیرہ۔ انکا پہلے شاعر ہیں جنہوں نے انگریزی الفاظ غزل اور قصیدہ میں استعمال کیے۔ یہ انگریزی زبان و جذبہ کے اثرات کی دو ابتداء تھی جو پوری شدت کے ساتھ صرف آج ہماری زبان و جذبہ پر چھائی ہوئی ہے بلکہ اس نے ہماری اصل جذبہ ہی روح کو بھی محصور و نظر بند کر دیا ہے۔ اس دور کا طبقہ خواص ان اثرات کو تجزی سے قبول کر رہا تھا۔ خود نواب سعادت علی خاں انگریزی زبان سیکھ رہے تھے۔ انگریزی وضع کی کوئی اخبار ہے جسے اور انگریزی اشیاء، وہ اس بھی استعمال کرنے لگے تھے۔ انکا نے یہ چھڑا ”مضرب حق انگریزی اس دوران میں کہاں تک پہنچی؟“ ہندی زبان میں لکھا تھا ”باقی دانست کی ذیبا جائیتا ہوں“۔ (۳۹)

انکا کی علمی استعداد بہت اونچی تھی۔ حافظہ بڑا کا تھا اور دانست غیر معمولی تھی۔ ان کا علم حاضر حق کو خلق صلاحیت و حق کی خدا داد تھی۔ وہ نہ صرف فقہ و حدیث، فلسفہ و منطق، صرف و نحو اور طب اور دوسرے علوم متداولہ سے واقف تھے بلکہ زبان و قواعد، انست و لسانیات، روزمرہ و محاورہ، فن شاعری اور علم عروض پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ انکا نے مختلف جگہوں میں شعر کہے ہیں۔ ان کی کئی فرمائیں ذرا بحرین ہیں۔ زبان و بیان اور محاورہ انکی قدرت کہ وہ چاہیں اور جہاں چاہیں بحر میں بحر و مکر و مراد کا دیتے ہیں۔ جو فن کا اقتدار سے بھی کچھ ہوتی ہے۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

کچھ یہ بھی کو یوں نہیں اس کی بھین نے فش کیا
ٹپے بھی چٹ سے فنی ہوئے، سارے جہنم نے فش کیا

دو طرحی ہے۔ اس زمین میں ابتدا سے ہی فزائیس کہی جیں اور ان میں استعمال، جزو کمال دکایا ہے۔ مرزا تقی محمد نے غبر جز میں ایک فراں کہی۔ کسی شعر میں وہ قطعی سے بحر جز کے بجائے بحر ازل استعمال کر گئے۔ ابتدا سے بحر ازل مکمل میں آؤں سے قطع کے لیے کہا۔ تقی محمد تقی محمد کہنا چاہتے تھے کہ ان کی دنیا چاہی۔

مرزا جعفر اور انشا میں جبر کے لفظ پر مباحث ہو گیا۔ مرزا جعفر کہتے تھے کہ یہ لفظ ازہر سے ہے۔ انشا نے کہا ازہر سے ہے۔ انشا نے ایک قصہ لکھا جس کے پانچ حصے سے معلوم ہوتا ہے کہ فقہیں بھی مرزا جعفر کے ہم خیال تھے۔ اس قصہ میں قرآن کے حوالے سے ثابت کیا کہ ”ہجر“ ازہر ہی سے منجی ہے اور فقہیں نے اعتراف کیا کہ ”آ“ خرمہ ان بدست خان صاحب اند۔“ ایک اردو قرآن شریف کے ایک لفظ فقہاء فقہیں سے بحث ہو گئی۔ انشا بعد نماز ظہر حلاوت کا کام جمید میں مشغول تھے۔ مرزا فقہیں ان کے مہمان تھے۔ حلاوت کرتے ہوئے جب انشا نے لفظ فقہاء پر حقائق مرزا فقہیں نے کہا ”قائد عربی کی رائے سے فقہاء (پسکون ہیں) ہے۔ انشا نے فوراً پکڑتے کہا:

کہے کہ جو کہ قبیل گج ہے وہ کہ وہ کھڑی ہے اور گدھے کی ہے دم
کہے وہ جو خدا نخواستہ سو غلام، نہ طریق رشاد کو کچھ کم
شیخ جو ہو مضاف تو میں کہ جو زم ایش کیوں ہو بھلا وہ کہو مجھے تم
تو مثالیں غلام ہوں یہ سب نفع نہ تھا نفع میں غلام غلام

انشائیہ نثری میں بھی کمال رکھتے تھے۔ حاضر جواب اور نکھر دس موقع شمس اور گفتنیہ حراج تھے۔ طراوت ان کی تھکن میں تھی۔ اسی لیے وہ بار میں سب پر چما جاتے تھے۔ میر حسن اور سوز بھی وہ بار سے وابستہ تھے لیکن انشا اپنے حراج اور سلطان علی کے باعث پورے طور پر وہ باری آدمی تھے۔ لیکن ان کی قوت اور یکن آن کی کمزوری تھی۔ سولہ برس کے تھے کہ نواب شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے اور اپنی ذہانت و طبائی سے ایسے چمکے کہ نواب کی پسندیدہ شخصیت بن گئے۔ اسماعیل سندیلوی نے لکھا ہے کہ ”میں صورت معلوم و تقریر دلچسپ یافتہ و دور درام و بار ادا کی بحسن نظم و ادبی رسیدہ و محتایات زندگان عالی و محسوسات و دربار خود۔۔۔“ (۳۰)۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات کے بعد مرزا نجف خاں کے عازم ہو گئے۔ وہی آئے تو میرزا میرزا علی محمد خاں نواب شجاع الدولہ کی محفلوں میں سب پر چما گئے۔ کبھی دو چھ ایک بھائی سے قریب ہو گئے۔ یہیں شاہ عالم جانی کی محفلوں میں بھی شرکت کی اور پھر چپ کھنڈ آئے تو اس علی خاں کی خدمت میں حاضری دی اور معزز ہو گئے اور کچھ عرصے بعد چپ شہزادہ سلیمان شکر کھنڈ آئے تو ان سے وابستہ ہو گئے۔ بادشاہ و نوابین، امراء اور شہزادوں سے تعلق پیدا کرنے اور قائم رکھنے کی جس صلاحیت کی ضرورت تھی وہ انشا میں چوری طرح موجود تھی۔ نواب سعادت علی خاں کی تاراضی میں بھی جلی یک راغب کی سازش شامل تھی وہ انشا ہمیشہ نواب کی ناک کا بال جتے رہے۔ ”لطائف السعادت“ اور خصوصاً ”قری کر دلا تاجہ“ کے مطالعے سے ان کی موقع شمس اور درباری حراج کا نظری اعزاز ہو جاتا ہے۔ صاف کو تھے اور بات کہنے میں بے باک تھے۔ نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات نہ کی۔ انشا نے لکھا کہ ”یہ بات سن کر میں خوب ہنسا اور کہا کیا خوب ارشاد ہو اور میں بے حواشا ہمارے چند اس میں بھی کی کوئی بات نہیں تھی“ (۳۱)۔ علی مستور اور شعر و شاعری کے ساتھ باتیں کرنے کا فن بھی خوب آتا تھا۔ موقع شمس ایسے کہ آؤتی چڑیا کو بچان لیتے۔ ہر وہ کام کرتے جو غریبی یا نواب کو پسند ہوتا۔ نواب سعادت علی خاں نے خوب سرا آفرین علی خاں سے کہا کہ ”آج تمہاری بکڑی گریب وغریب ہے۔ یہ تو بکڑی نہیں

فرانسس کی ٹوپی ہے۔ انکا ساتھ ہے۔ آہستہ آہستہ یہ مصرع پڑھا۔ ”بکری تو نہیں، ہے یہ فرانسس کی ٹوپی۔“ حضور نے سن لیا اور فرمایا ”صاحب چا کے کیوں نہیں پڑھتے۔ دیکھو یہاں آفریقہ علی خاں تم پر یہ مصرع ہوا ہے۔“ پھر مرشد کیا مصرع؟ ”فرمایا“ ہم کیا جانیں انہوں نے کہا ہے۔“ انکا سنے فوراً مصرع پڑھا اور عرض کیا۔ یہ عجیب زمین نقلی ہے حضور کی زبان سے اور بارہ اشعار کی غزل کہ ڈالی (۳۲) جو دیوان انکا میں شامل ہے۔

درباری ادب آداب کا ہر وقت خیال رکھتے تھے۔ مرزا قلی خاں نے حضور کی مدح میں ایک قصیدہ پڑھا۔ پڑھ چکے تو انکا نے یہ شعر پڑھا:

نہن قصیدہ یہ تمہارا سپہ انکا نے کہا
واہ واہ، سو واہ واہ، سو واہ واہ، سو واہ واہ

اور کہا کہ ”قریب کرتے ہوئے حضور کے سامنے زور زور سے کچھ کہنا اور آواز کو بلند کرنا سوئے ادب ہے اس لیے میں نے اس شعر پر انکا کی (۳۳)۔ ایک موقع پر نواب سعادت علی خاں سے مخاطب ہو کر کہا ”اگر فی الحقیقت بشر کے لباس میں دلی کا وجود نہیں ہے تو اس کا ثبوت جناب مہار کی ذات ہے۔ دہت کو بھی جسم اس سے قطع نظر کہ جناب مستطاب میرے خداوند نعمت ہیں حقیقت کا تقاضا یہ ہے کہ آدمی حضور کے ارشادات تکوین کا مطالعہ کیا کرے تاکہ بہت زیادہ روشنی دہری اس کا صیغہ ہو“ (۳۴)۔ اسی وجہ سے نواب انہیں بہت پسند کرتے تھے۔ رائے رقی چاند نے تاپا کہ ”کل حضور کے سامنے تمہارا ذکر لکھا تھا۔ حضور پڑھ کر تمہاری قریب کرتے تھے اور کہتے تھے بہت اچھا شریف مرد آدمی ہے۔ اس کی صحبت خیریت ہے لیکن میں کیا کروں کہ میرے پاس وقت نہیں کہ میں اس کی صحبت سے لطف اٹھا سکوں“ (۳۵)۔

انکا باتوں کے ہمکنار تھے۔ ان کی باتوں میں ایسی دلچسپی اور لطف تھا کہ لوگ ان کی صحبت میں خوش رہتے تھے۔ ہاتھیں کرنا انکا کا خاص فن تھا۔ یہی ہاتھیں ان کی شاعری ہیں۔ انہیں سے وہ ہاتھ نکل جاتے ہیں اور یہی ہاتھیں ان کی کامیاب ورباری زندگی کا راز ہیں۔ قلیں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”دروہارا اچھے معلوم باشند ہائے گفت“ (۳۶)۔ احمد علی سندیلوی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”آدمی در صحبت آدمی در دماغی سے زائد فراموشی کند۔“ انکا نے قریب ہائے قریب یاد دہندہ از طبیعت طود نیزی تراشد۔ لطایف او اگر شہر کردہ آید کتابے جدا گانہ مرحوبی تو اس کرد۔“ (۳۷)۔ اسی سے ان کی سیرت و کردار کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہی دربار داران مزاج ان کی شاعری کا حراج ہے ان کی شاعری کو بھی اسی ذراہ سے سد یکنا چاہئے۔ ان کی باتوں میں جو لطافت، جو طراوت، لطیفہ بازی، حصول اور جو ہنوز بین، شوقی و طراوت نظر آتی ہے ان کا خیر بھی انہیں صدی کے درباروں کے رنگ و حراج سے انکا ہے۔ خود انکا کی شخصیت کی تعمیر بھی درباری خاتموں سے ہوئی ہے۔ یہی عناصر ان کی شاعری میں، درجائے لطافت میں، روحانی کجی کی کہانی میں، لطائف سعادت اور روزنامہ میں واضح طور پر موجود ہیں

انکا کی گفتگو وہ دھواں دھار ہے کہ آج آ کر بہار اس کے گلے سے لپٹ گئی

ہلکام سخن سنجی آفتل کے زبانے کو شرمندہ کیا اسے دل اس شہر کی گپ شپ نے

آراہوں کے لہجے میں غزل، یہ جو سنائی از بھر نغمین

اب اپنی توبہ کی میں کچھ اشعار کہہ انکا ہو جس میں طراوت

ان کی شاعری کے مخاطب بھی خواہش ہیں محام نہیں۔

شکلم ہیں خاص لوگوں سے کہب خطبہ کریں ہیں عام کو ہم

بار بار اپنے اشعار میں بھی وہ درباری پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

وہ لعل کوئی آس کی وہ فصاحت اور بلاغت تمہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر سخن دہن

انکا ہنسی کے واسطے کہہ اور اک غزل اور اس غزل میں صرف تو ان کا نگار ہند

اب ہائیز چھاڑی غزل انکا اک اور کلمہ ہیں لاکھ خوشیاں تری کوکب حکم کے ساتھ

بھی لعل کوئی، ملہم و فضل کا شعور اور اس کا ہر جمل استہول ہنسی کے واسطے شکر کہنا اور ہائیز چھاڑ کے لیے غزل کہنا بھی وہ بار

کی ضرورت تھی اور یہی انکا کا مزاج تھا۔ اسی سے ان کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے اور یہی درباری مزاج ان

کی شاعری کو دوسروں سے الگ کر دیتا ہے۔

انکا کے اس مزاج میں ایک ایسی بنیادی کمزوری بھی شامل ہوگئی تھی کہ ان کا شعور بہن مسرور آرائی کا سب

بہن جاتا تھا۔ وہ کسی کے اعتراض کو برداشت نہیں کر سکتے تھے اور بے طرح ہلکا اٹھتے تھے۔ وہ اپنے سامنے کسی کو کچھ

نہیں سمجھتے تھے جس کا اظہار وہ بار بار اپنی شاعری میں بھی کرتے ہیں:

آپ کے سر کی قسم رحم رحمت کیا ہے از کھڑے ہو میں تو ہم زال سے لڑ سکتے ہیں

ساتھ صاحب کے جو پھرتے ہیں یہ سنے دو چار غور تو کچھ جسے بھلا تھتے تھڑکتے ہیں

کالے ہیں ہم نے یو نہیں لہام زندگی کے

سیدھے سے سیدھے سادے اور کچھ سے کچھ رہے ہیں

ہا کے کاف کو ہر چند ہوں اٹھا سکتا ہے اپنے سے نہیں اٹھا کڑے غلی کا بوجھ

میں کہے دیتا ہوں انکا سے زرا کچھ کیسا ہو بلا ہے فقر ہے آفت ہے اک استہوا ہے

بھلا تھتے ہو کے سامنے کوئی ٹھوک سکتے ہیں غم بھلا لڑے یا لکھوئے سے آدی زلے پودے سے شجر سے

ہوں وہ جھروٹی کہ گروہ نکلا سب

چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں مرے آگے

یہ مزاج ہردم، ہر لمحے ان کے ساتھ رہتا ہے۔ نواب سعادت علی خاں ان کے یہ دوسرا اور خداداد نوعیت

تھے۔ ایک دن ذکر پھل کر انھیں معلوم ہوا کہ اس برس "نوروز" نکور پر سوار ہے یا کوئی دوسری سواری رکھتا ہے۔ ارشاد ہوا خانہ

چو ہے پر سوار ہوگا کیونکہ انکا ڈیچھا ڈیچھا میں وہ اپنے انداز میں مخصوص ہے۔ انکا نے عرض کیا: کیا خوب فرمایا۔ ارشاد ہوا

ابھی آپ اس کے لعل کو نہیں پہنچے ہیں۔ دوسرا ہوتا تو خاموش ہو جاتا۔ جی ہاں، جی ہاں کرنے لگتا۔ نواب نے یہاں

انکا کی فہم و ذہانت کو لکھا کہ تھوڑا سا ہلکا اور بولے بالکل اس حقیقت کی طرف کھینچ کر داری ہے۔ اس طرح دستور انھیں

کہ جیسے بغیر داد و داد کرے۔ قصور کے بغیر قصور ہی عوام الناس کی عادت ہے اور جاہلوں کا شیوہ۔ یہ میرا شعور

نہیں [۳۸]۔ یہ وہ اتار پڑتی اور خود پند کی تھی کہ ان کے دوست بھی اندر سے خوش نہیں رہتے تھے۔ قاسم علی خان سے نواب

سعادت علی خاں کے سامنے بعض نکات شہنی و استخوانی کہے۔ انہوں نے فرام ہو کر مراد اور جواب دیا کہ "تم جس کے

فرام ہو ہم آس کے مزاج ہیں۔ مثل دوسراں کے جاری نسبت ایسا کہنا تو چاہئے"۔ یہ کہہ کر کھڑک چلے آئے اور پھر وہ بار

نہ گئے۔ جناب عالی نے بھی کچھ اس کی حوائی دہل جوتی تھی [۳۹]۔ اپنی مشہوری "سرغ نامہ" میں جن قاسم علی خاں کی

تقریب کر چکے تھے۔ اب لہن کی نہایت رنگ آمیزی جس میں ان کی نہایت شکل و صورت کو دیکھنے پر ہر لے پھر کو موصوف خن بنا کر جو میں ان کے نام تک کا لٹ دیاتے:

گھنٹوں اور صوفیوں کا یہ نہایت مجھ کو بھاتا ہے جو کہتے ہیں کہ ہم کو بادشاہوں ساتھ ساتھ ہے
 مضمون کے گل بکھڑو اور طراز سر سر ہے وہ جلی جیسے کجے تاکہ سینکڑے سو چھوڑے
 قیامت نوب انسانی میں لٹا قسم ہے اس کا جیسی "اور ہم سبھی طرح تاریخ" اسم ہے اس کا (۱۵۰)

یہ ۱۲۳۳ھ کا قصہ ہے۔ انکا نے سعادت علی خاں کی سانگرہ کے موصوف پر قطعہ تجلیت پیش کیا۔ ۳۰ ہجری
 الاول کو نوب سے ملے تو نوب نے فرمایا "تم پر کسی نے اعتراض کیا ہے؟" انکا نے دست بستہ دس شیروں کی طرح
 چلا کر کہا "اس بیت پر جو میں نے اس طرح کہا ہے:

بہ شک عقہ فرمایا رہے انکا اللہ یونہی چٹی رہے یہ ہا صد ہی سانگرہ

یعنی ایک مصرع طبر محدود ہے اور ایک مصرع محدود ہے۔ اس طرح تو دوسرے شعراء بھی کہا ہے اور ایک
 رہا ہی چڑھی۔ اس پر نوب نے کہا کہ اس میں تو لفظ قیامت ہے (۱۵۱)۔ انکا اسی طرح لکھتے رہے اور دلائل پر دلائل دیتے
 رہے۔

ایک دن نوب کا نقذات دیکھ رہے تھے کہ کسی غر نے غلطی سے "اباس" کو "انبا" لکھ دیا۔ پچھلے پر غر
 نے اس لفظ کی محنت کے سلسلے میں کچھ ثبوت دینا چاہے تو نوب نے اس قصے کا حکم انکا کو مقرر کر دیا۔ غر انکا سے بھی
 لکھنے لگا۔ انکا نے ایک اور حراجہ قطعہ کہا (۱۵۲) اور اسے اپنی جودت ملیح سے انکو کہہ دیا۔ اس سلسلے کی سادہ روایات
 "کلام انکا" میں موجود ہیں (۱۵۳)۔

فی اللہ یہ کہنے میں بھی انھیں بدعنوانی حاصل تھا۔ سو میں لال انھیں نے لکھا ہے کہ "نوب نے واقف اور دہم حکم
 بقا عر نوب محبت خاں دیدہ ہم از غرض گزیدہ۔۔۔" ذہن کا دلچسپ رسا بدیج داشت کہ در اس صحبت قریب دو دو از وہ
 مطالع بہ مطالع شعر بانک تال فی اللہ یہ ہمزوں مسودہ کہ کیے ہم خالی از خوبی نمود۔ غرض کہ اسی مجلس قدرت بر
 دیرہ کوئی در چلج کس نہ دیدہ و مخندہ" (۱۵۴)۔

جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں انکا پوری طرح دربار سرکار کے آدمی تھے۔ وہاں کے ادب آداب سے پوری
 طرح واقف تھے۔ اپنے زمانے کی سیاسی و فقہی رستہوں سے ان کے مرام تھے۔ بات کرنے کا لہجہ اپنا طریقہ رکھتے
 تھے۔ جودت ملیح اور دہم فن کے حامل تھے۔ طریقہ و ہنر تھے۔ طرافت لہن کے حراج میں مثال تھی۔ انھیں اپنی بات
 کہنے اور اپنی حیثیت منوانے کا ہنر آتا تھا۔ خوش ملیح تھے۔ فنی مذاق سے مغلل اور صمد رنگ ہا دیتے تھے۔ ذہانت کی چمک
 سے گھٹکھمک اٹھتی تھی۔ جدت طرز آواز و ملیح اور جود انکا کام تھے۔ حاضر و باغ اور حاضر جواب بھی۔ مٹھ پست اور بے
 باک بھی۔ ہر دم نئی سے نئی لاتے تھے اور مغلل پر چھا جاتے تھے۔ اس صورت میں حاسدوں کا بچا ہوا جانا فطری بات
 تھی۔ اسی وجہ سے وہ جہاں گئے اور جہاں رہے معرکوں میں لکھے رہے۔ جس نے ان پر اعتراض کیا اسے مسکت
 جواب دیا اور قائل کر کے خاموش کر دیا۔ انکا کے یہ معرکے اس دور کی ادبی تاریخ کا حصہ ہیں۔ اسی لیے لہن میں --
 چند معرکوں کا مطالعہ ہم آئندہ طور میں کریں گے۔

جہاں تک فقیں سے بحث و مباحثہ کا تعلق ہے انھیں ہم معرکے کے ذیل میں نہیں لاتے۔ یہ ملی حشیں تھیں

جن کا جواب انھوں نے اپنے اعزاز سے چادر قتل کو خاموش کر دیا لیکن اس پر انھوں نے کبھی نہیں برسائے۔ انھیں قتل کے علم و فضل کے چاک تھے۔ دریائے لطافت بھی تو اس میں انھیں شریک مصنف بنایا اور لکھا کہ ”وہ کروہ ہو بے جاں و کردار“ من و پند یہ، او پند یہ، ایں کو خرد ہاں بوردہ است۔۔۔ چند سطرے کی توہم نگاہ و اشتیاق اس غیر متوقف بر پند دوست [۵۵]۔ اسی طرح دوسروں سے چھوٹے سونے اشتاف بھی معر کے نہیں ہیں۔ مولوی حیدر علی دکنی لکھنؤی اسی لیے معر کہیں ہے۔ معر کا اس وقت ہوتا ہے جب فریقین موضوع سے ہٹ کر ایک دوسرے کی جگہ پر آتے آئیں۔ مرزا عظیم بیگ عظیم سے جو کہ ہوا وہ ”معر کر“ ہے۔

انھوں نے آئے اور یہاں کی محفلوں میں شریک ہوئے تو کچھ ہی عرصے میں اپنی جودت طبع، قادر انکاشی اور علم و فن کے باعث محفلوں پر چھا گئے۔ اس وقت دلی اجڑ چکی تھی اور وہاں کوئی ایسا شاعر نہیں تھا جو شاہ حاتم، میر، سودا وغیرہ کی یاد کو تازہ کرتا۔ دوسرے اور تیسرے دور کے شاعروں کی کثرت تھی۔ ان میں ایک شاعر مرزا عظیم بیگ عظیم بھی تھے جو قدرت اللہ قاسم، ولی اللہ محبت، شمس اللہ فراق، انشا اللہ خاں انشا کی طرح شاعر الدولہ کے بیٹے مرزا سید صوفی محفل مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ حزان کے کڑے تھے اور علم و فن بھی واجبی تھا لیکن اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ شاہ حاتم مرزا سودا کے شاگرد اور قدرت اللہ قاسم کے دوست تھے [۵۶]۔ ایک دن عظیم نے ایک غزل پڑھی جو بحر جز میں تھی اور اسی میں کوئی شعر یا مصرع بحر دل میں آ گیا۔ انھوں نے شعر سنا تو بھری محفل میں طغیاع کے لیے کہا۔ مرزا عظیم بیگ بکڑے گئے۔ ان کے پاس کوئی جواب نہیں تھا۔ وہ بہت شرمندہ اور بے طرح بے عزت ہوئے۔ اس واقعہ کے بعد عظیم نے انشا کے خلاف ایک کٹر بھیجی جس کے نو بند قاسم نے عظیم کے قریبی میں دیے ہیں [۵۷]۔ اب محفل مشاعرہ میں وہ گروہ بن گئے۔ ایک میں عظیم، قاسم، ہدایت فراق، محبت وغیرہ شامل تھے اور دوسرے میں انشا، برکت اور مستحق شامل تھے۔ ہر محفل میں اپنی عظمت کے راگ اٹھاتے جاتے اور ایک دوسرے پر چوٹ کی جاتی۔ انھوں نے بھی ایک کٹر بھیجی جس میں بحر جز و بحر دل کے واقعے کو بیان کیا۔ اس جھگڑا کا ایک بند یہ ہے [۵۸]

مرزا مشاعرے میں جہاں آج کل چلے کبھی عظیم سے کہ دما وہ سنبھل چلے
انکا بھی حد سے اپنی نہ باہر نکل چلے نہ سننے کو شب جو پار غزل در غزل چلے

بحر جز میں ڈال کے بحر دل چلے

عظیم کی جھگڑے کے پیچھے ان کے گروہ کے سب شاعروں کا ہاتھ تھا جو ہر طرح سے انشا کو ذلیل و خوار کرتا چاہتے تھے۔ اس سے بات نہ آتی نہ گلی نہ کٹا مشاعرہ انکا ڈاؤن کیا اور معر کر آرائی ایک ایسے موڑ پر آ گئی کہ اس میں انھوں نے ہادی بھی داخل ہوئی۔ انشا کب نہ کہنے والے تھے۔ ہر مشاعرے میں حریفوں کو لچاؤ دکانے کے لیے اپنے جو طریقہ کو بھیڑ کیا۔ ایک دن انھوں نے ایک غزل عربی زبان میں پڑھی جس کا مطلع مصطفیٰ نے اپنے تذکرہ میں درج کیا ہے۔ [۵۹] اور اس کے بعد ایک اردو غزل پڑھی جس کی زمین ”ہزار پانچوں نواں پانچوں“ تھی اور جس کا مطلع یہ تھا:

چشم و ادا و غزہ شوشی و دار پانچوں دشمن چہا میر سے مٹی کے بندہ نواں پانچوں

[۶۰]

غزل پر انشا کو ایسی دہائی کہ شریک محفل مخالف شعر اشتاف فراق، قاسم، ہدایت، ہادی اور عظیم وغیرہ پر گزراں پائی پڑ گیا اور اگلے مشاعرے میں اس کے جواب میں وہ ایک عربی غزل اور اس کا نسخہ کہہ کر لائے اور اردو غزل کے جواب ”نواں

پانچوں کے جواب میں "ساتوں" کی زمین کا کر فر لیں کہیں۔ [۶۱] اس کی خبر انکا کو پہلے سے مل گئی تھی۔ انھوں نے اپنی زمین نکال اور بجائے "ساتوں" کے "مہربان آٹھوں" کی زمین میں خاموشی سے غزل لکھی اور غزل مرثیہ کے قصے کے جواب میں ایک قصہ کہہ کر رکھ لیا۔ عظیم اور ان کے ہم لڑائی جباری سے آئے تھے۔ مشاعرہ شروع ہوا اور وہ سب کچھ پڑھا کیا جو عظیم اور ان کے ہم لڑائی کہہ کر لائے تھے۔ انکا کی باری آئی تو انھوں نے اپنی غزل پڑھی۔ مطلع تھا:

سر، چشم، صبر، دل، دہی، تن، مال، جان آٹھوں صدے کیے ہیں تم پر تو مہربان آٹھوں

اس کے بعد چار شعر اور پڑھے۔ مطلع تھا:

ترغ، خال، زلف، خطاب، جھان، وطن، ترغداں اس کے ہیں اپنے دشمن انکا ہر آن آٹھوں اور پھر وہ اور دو قصہ پڑھا جو انکا کہہ کر لائے تھے۔ اس قصہ کے سنتے ہی محل پر ہم ہو گئی اور انکی "چہ چو پ" ہوئی گویا قیامت آگئی۔ [۶۲] دہلنا تو اب اچھے اور سب شعرا کی دلجوئی کی اور انکا اپنی خاندانی شرافت اور طوطی کو کام میں لاتے ہوئے ہر ایک سے گلے لے کر مرزا عظیم اس کے بعد بھی نہیں چڑھے اور کہا کہ میں نے عرض حال میں استاد کے ایک شعر کو ابھی تک نہیں کیا ہے اور ایک بند پڑھا۔ جس کے شیب کا مصرع یہ تھا: جب طرح کی ہوئی فراغت گدھوں پ ڈالے سے پار پانا [۶۳]

اس شعر کے شیب بھی سید انکا اللہ خاں انکا کا پڑا بھاری رہا۔

یہی صورت فائق نامی شاعر کے ساتھ پیش آئی۔ فائق نے اپنے کسی شعر میں لفظ "پ" کو تھکد کے ساتھ "پید" یا "ع" لکھا۔ اس پر اعتراض کیا۔ قہقہے لگے وہاں موجود تھے انھوں نے بھی انکا سے اتفاق کیا لیکن وہ اپنی بات پر اڑا رہا۔ انکا نے کہا کہ اچھا سو دیکھیں۔ قہقہے لگے۔ سو کہاں تھی جو وہ پیش کرتا۔ تین سال بعد قاسم کے حوالے سے ایک ضعیف سو دیکھیں کی اور قہقہے کو بھیج دی۔ قہقہے نے اپنے ایک قصہ میں بھی اس بات کا ذکر کیا ہے کہ تین سال بعد اس سے چارے نے قاسم سے ایک سو نکال کر مجھے بھیج دی۔ قہقہے نے لکھا ہے کہ صورت یہ ہے کہ لفظ "پ" "دنگام" لکھی اور احادیث نبوی و اوصیہ پر جگہ بغیر تھکد کے ہے۔ صراح میں بھی یہی لکھا ہے کہ مشہور دیکھیں ہے اور صاحب قاسم نے بھی پہلی اور کج صورت بغیر تھکد کے کی بتائی ہے لیکن ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ بیٹے فیض اہل زبان عرب "پ" کو مشہور بھی بولتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ "بیٹے از مرہان فیض" کا مشہور استاد سنہ نہیں ہو سکتا۔ انکا نے ازراہ نقیض و خلافات ایک قصہ لکھا جس میں وہ الفاظ جو بغیر تھکد کے بولے جاتے ہیں انھیں تھکد کے ساتھ ہاندہ کہ فائق کا مذاق اڑایا۔ اس قصہ کے متن شعر ہیں:

چہ خوش گشت فائق شاعر خوا کہ چوں دیکھ او دیکھ رشا ہاشد

پہ گشت کہ من شاعر خوش گرام چمن چچ مقل کوچا ہاشد

چو تھکدہ در شعر مرز دست اللہ تھکدہ شیخ پڑا ہاشد [۶۴]

اور فائق نے انکا کی جو کچھ اور خود انھیں سنائی۔ انکا جوں کر خوش ہوئے۔ فائق کو پانچ روپے انعام دیے اور ساتھ ہی یہ قصہ بھی انھیں پیش کیا:

فائق ہے حیا چو حکیم گشت دل من سوت، سوت ہے

صل اول شا روچہ دلم دیکھ ملک پہ لہر دولہ ہے

اسی کے ساتھ یہ قصہ تمام ہوا۔ انکا کا اعتراض اپنی جگہ درست تھا۔ اس کے بعد انکا کا سب سے بڑا معرکہ مسیحی کے ساتھ ہوا۔

تھامس برٹلی مسیحی دوسری بار ۱۱۹۹ء اور ۱۲۰۳ء میں لکھنؤ آئے اور بحرہیں کے دورہ ہے۔ آنے کے کچھ عرصے بعد ان کا پہلا معرکہ ٹھیکرہ نخلی جرأت سے ہوا لیکن جرأت کی صلح جو طوبعت کی جو ہے جلد ختم ہو گیا۔ ۱۲۰۵ء میں سلیمان ٹھیکرہ نخلی سے لکھنؤ آئے اور جب انگریزوں کے مشورے سے نواب آصف اللہ خان نے ان کا دیکھتے مقرر کر دیا تو انھوں نے لب و لہجہ خوا کرنا پڑا اور کہا ۱۲۰۵ء میں ہی شہزادے کے ہاں آنے جانے لگے تھے۔ خود سلیمان ٹھیکرہ نخلی اللہ محبت کو اپنا کام رکھاتے تھے۔ محبت کے ذکر میں مسیحی نے لکھا ہے کہ ۱۲۰۵ء میں سال ہیضہ شامری اور حضور مرشد زائد آفاق مرزا سلیمان ٹھیکرہ نخلی اختیار کیا تھا۔ ۱۲۰۶ء میں محبت کی وفات ہوئی تو وہ اپنا کام انکا کو دکھانے لگے۔ انکا کی تجویز پر سلیمان ٹھیکرہ نخلی کو بلایا اور لازم رکھا۔ لیکن چار ماہ بعد جرأت بھی ملازم ہو گئے۔ [۶۶] انکا سلیمان ٹھیکرہ نخلی کی غزل سناتے تھے اور ان کے استاد تھے۔ مسیحی اور جرأت ملازم حضور تھے اور دربار کی روشنی برساتے تھے۔ شہزادہ سلیمان ٹھیکرہ نخلی نے بھی مسیحی سے اصلاح نہیں لی۔ شروع شروع میں انکا مسیحی کے تعلقات خوش گو اور ہے۔ انکا محفل پر چھانے والے انسان تھے۔ بھیر چھاڑو اور بنی لہو اسی پھرے بازی میں ان کا مزاج تھا۔ مسیحی ان صفات سے عاری تھے۔ ”گوشت نشینی، کم بختی اور قلت حالی“ نے ان کا مزاج حسین کیا تھا۔ دونوں کے مزاج ایک دوسرے سے مختلف تھے۔ دونوں کو اپنے علم و فن اور قادر و لکھاری پر فخر تھا۔ جلد ہی مزاجوں کا یہ تضاد ابھر کر سامنے آئے لگا۔ دربار سے وابستہ ہو کر مسیحی نے عقیدے پر عقیدے لکھے اور انعام و اکرام حاصل کیا۔ یہ بات انکا کے مزاج کے خلاف تھی کہ کوئی ان سے شعر و شاعری میں کوئی سبقت لے سکتے۔ اس صورت حال نے انکا اور مسیحی کے درمیان کچھ پیدا کر دیا۔ ”مجمع الغوائد“ میں مسیحی نے لکھا ہے کہ:

”یاد رہے کہ چند سال پیش از یہی دورہ دارسلطنتی بار باب یوم و از مرشد شعر و شاعران شام و بحرہ کو پیش میرزا قاسم و اکبر قصیدہ ہم در دعائے نظم کردیم۔ و در بعض قصیدہ بعد خواندن در حضور منی حلیہ و شالہ نکرہ یافتہ از کلام من دل خوش داشت و مراد از مقلبتاے روزگاری شعر و اقتضای چرخ باز نگہداشتہ افترائے مطبوعی کہ مراد پائے خدائے کشیدہ جاسو حریف بقولہ اہلب اللہ اہلبطی بہ مرگم کہتہ دو چہاں سبقت گل و غارت شدہ و سواکان شدہ و کوکان لیلیہ با دعات جو پیش من فرستاد کہ اسی گھڑا دو ہونے مسیحی لغو اندہ پایہ آمد۔ چنانکہ جیسا کہ عظیم شمس ظفر بر سر قلمت من ہے خبر رسیدہ مرا چون نکلیں در حلقہ پیدا کشیدہ و زہے حیاتی خواند ان آں کچھ با شروع کردہ۔ بعد از مسابقت چوں اسی ہنگام فراوانستہ از خیالات غلوں در بدلہ من نہ بود۔ دوستان اسی احوال بدی من کی آئندہ و خیالات در استراحتی کردند۔ من مسکین در ہاں روزگار ترک روزگار کردہ۔“

گوشت غزلت کی گزرتیہم (۶۷)

(ادارہ ترجمہ کیے حواشی پ)

یہ دورہ تھا جب نئی اور مشکل زمین نکال کر مریطہ اور اچھے شعر کو یہ نشان اختیار تھا۔ اس دور کے سب

شاعروں کے دو پرانے سنگسار زمینوں سے گھرے پڑے ہیں۔ پھر انکی زمینوں میں دو غزل سرغزل کہتا جاوڑا لکھاری کی علامت بھی ہاتی تھی۔ ایک دن مسکنی نے دربار میں فی اور مشکل زمین میں سرغزل پڑھا۔ (۶۸) جس کی پہلی غزل کا مطلع یہ تھا:

سرسنگ کا ہے حیران کا نور کی گردن

دوسری غزل میں یہ شعر آتے ہیں:

دوے پہ فضیلت کے کوئی اپنے نہ پاوے

ہوں قسم بھی غم ہوتے ہیں مجھ سے محتسب

یاں چٹھ لے ہے سر قصبیل کی گردن

تیسری غزل میں یہ شعر بھی آتے ہیں:

رکھتی ہے یہ دنج حاسد باہوس کی گردن

جوں مرغ کا کرتے میں نکل جائے ہے لہو

پل باعد بھی لے صاحب قاسم کی گردن

اے مسکنی دہائی ہے جہاں کبیری کا تھو کو

اگلی محفل میں انکھانے انھیں زمینوں میں سرغزل (۶۹) پڑھا۔ پہلی غزل کا مطلع یہ تھا:

من جس کو بے صاحب انجیل کی گردن

انکا جہوت اور قولی کے دکھا وہ

دوسری غزل میں یہ شعر آتے ہیں:

باز وہ دہائی دکھوں ہوں جوں طوں کی گردن

جوں گھر دوسرے رحمت دستان ہے مرا شک

پہلی اور دوسری غزل میں سات سات شعر ہیں اور تیسری غزل میں سولہ شعر ہیں جس کے دو شعر یہ ہیں:

سرخوں کا منہ خاک کا لنگور کی گردن

آئینے کی گریر کسے شاخ تو دیکھے

تو تو دے صحت خیم باہور کی گردن

حاسد تو ہے کیا چڑ کرے قصہ جو انکا

ان اشعار کے مطالعے سے ہوں محسوس ہوتا ہے کہ مسکنی اور انکا دونوں نے اپنے اپنے انداز میں ایک

دوسرے کے بارے میں اشارے کیے ہیں۔ انکھانے ایک ہوشیاری اور کی کرشنراوے کے دو غزل میں، جہاں زمین

میں تھا اور اسی محفل میں پڑھا گیا تھا، مسکنی کی غزل پر مکمل کر اعتراض کرائے۔ یہ دو غزل کلیاتہ سلیمان شکوہ میں موجود

ہے۔ پہلی غزل کا مطلع یہ ہے:

جس سے کہ چٹکے شاعر مغربہ کی گردن

ایک اور غزل کی سلیمان اب ایسی

سلیمان شکوہ کی دوسری غزل کے ایک شعر میں پہلے انکا اور مسکنی دونوں پر ایک ساتھ اعتراض کیا گیا ہے تاکہ سلیمان شکوہ

کی طبع پر اب داری کا مجرم قائم رہے:

دیکھی ہے کسی نے بھی منظور کی گردن

سب صاحبوں نے اس کو جو باعد حاسد ہے یہ کیسے

اس کے بعد یہ شعر آتے ہیں جن میں مسکنی کی غلطیوں کی طرف تہذیب دہائی ہے:

غمیرایا زبردستی سے بلور کی گردن

اور دوسری ہے لفظ بلور اس کو بھی ناحق

پاس پو علی محل سے مسند کی گردن

پھر تیسری باغی جو باقی پر ہوا ہو

ہواں کڑی میں تم سے ہی لنگور کی گردن

پھر چوتھے کڑی لفظ ہے کہنا اے کڑی

معتشوق وہ کیا جس کی ہو کا نور کی گردن

کا نور سو میت سو لگاتے ہیں عزیزا

ان اشعار میں سلیمان شکوہ نے مصطفیٰ پر پانچ اعتراضات کیے۔ ایک یہ کہ منظور (بھلی کی ایک قسم) کے گردن کہاں ہوتی ہے؟ دوسرے یہ کہ لفظ "بلور" بلیز لکھ دے کے آتا ہے جب کہ تم نے اسے لکھ دے کے ساتھ دیا ہے۔ تیسرے یہ کہ ماضی کا استعمال شعر میں صحیح نہیں کیا۔ چوتھے یہ کہ "کزی" "کزی" ہے۔ "کزی" نہیں ہے۔ پانچواں اعتراض یہ تھا کہ کافور تو "میت" کے لگایا جاتا ہے مثنوی کی کافور کی گردن کے کیا معنی ہیں؟ پہلی غزل کے مطلع میں "شاعر مہرود" کی گردن جھٹکنے کا ذکر کرتے ہوئے جب یہ پانچ اعتراض کیے گئے تو یہ مصطفیٰ کے علم اور ان کے شعور شعر پر براہ راست حملہ تھا۔ ان اعتراضات سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ سلیمان شکوہ اب اس شعر کے میں شریک ہو گئے ہیں اور وہ مصطفیٰ کو "شاعر مہرود" کہہ کر ان سے اپنی ناخوشی کا اظہار کر رہے ہیں۔ جب سلیمان شکوہ خود اعتراض کریں گے تو جواب بھی انہیں ہی منہ بولے گا۔ اس سے بات اتنی بڑھی کہ مصطفیٰ کے شاعر و میدان میں آخر آئے اور ان دنوں میں غزلوں پر غزلیں کہنے لگے۔ انہوں نے نہ صرف انکا کو جواب دیا بلکہ شہزادہ سلیمان شکوہ کو بھی نہیں بخشا۔ شاعر و مصطفیٰ ٹھیک اور مرزا احمد علی گرم کی غزلوں سے عداوت خاں ناصر نے اپنے تذکرے (۱۷۰۶ء) میں دی ہیں۔ مصطفیٰ نے ان اعتراضات کے جواب میں ایک قطعہ لکھا جس کے چند شعر یہ ہیں: (۱۷۱۱ء)

تو نے سپر غدر میں منظور کی گردن
گر نور کا سر ہوے تو ہو نور کی گردن
ایکاد ہے حیرا یہ منظور کی گردن
کس دانستے ہاندے کوئی لکھور کی گردن
سے جا ہے غم ہارہ انگور کی گردن
خطی تو میں ہاندی نہیں کافور کی گردن
اور آپ جو بھر ہاندے تو منظور کی گردن
غم ہوتی ہے کوئی مری بلور کی گردن
ہر کافے میں تو نے جو منظور کی گردن
تو مجھ کو دکھا دے شب و بھر کی گردن
یہ بوجھ اٹھا سکتی نہیں سور کی گردن
ہاندے نہ کر اب خانہ زندہ کی گردن
جاتی ہے بچک شاعر مہرود کی گردن
میں کامٹ کے دھوے کی ترے زور کی گردن
جنگی ہے جہاں باد کی اور سور کی گردن
تک بچھنے تو وہ ہو وہیں منظور کی گردن

اے آں کہ معارض ہو مری چٹخ زباں سے
ہے آدم خاکی کا بنا خاک سے چٹا
میں غلط منظور مجھ کو نہیں دیکھا
لکھور کا شاعر تو نہ ہاندے کا غزل میں
گردن کی سراسی کے لیے وضع ہے نواں
کافور سے مطلب ہے مرا اس سے سفیدی
کافور تو میت کا اے کجے بے ایم عقل
یہ لفظ مہرود ہی درست آیا ہے تھ سے
اتنی نہ قہر آتی تھے رہا بھی کج ہے
ہر گردن میں ہاندی ہیں تو تھ کو دکھا دوں
منصف ہو تو بھر نام نہ لے دھوے کا ہرگز
منظور ہے کہ بغل زنی تھ کو تو ہاندے
نولے ہوئے بچھنے کی طرح میرے قلم سے
انصاف تو کر آجی کہ اک جھج میں کسی
انصاف کیا اس کا میں اب شے کے حوالے
وہ شاعر سلیمان کہ اگر جھج عداوت

ان اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصطفیٰ نے نہ صرف انکا کو جواب دیا بلکہ شہزادے کو بھی نہیں بخشا اور ان کے اعتراضات کا ختم لکچے میں جواب دیا۔ آخر میں مدحیہ اشعار بھی لکھے اور انصاف کو شاہ کے حوالے بھی کیا لیکن ان اشعار کا لہجہ درشت اور بات کہنے کا انداز نیز اور شہزادے کے لیے تو یہی بہت سخت تھا۔ دوسرے مصطفیٰ کے شاعر و

فرزلیں اور دھوبی کہ کنگی کوچوں میں سنا اور بچھا رہے تھے۔ وہ بات دوبارہ سے لکھ کر لگی کوچوں میں آئی تو خود شہزادے نے بھی مناسب جانا کہ اس قلعے کو کبھی ختم کر دیا جائے۔ اس کی تصدیق معاہدہ خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ ”شب پازوہم کہ شازادہ سلیمان شکوہ کے یہاں مشاعرہ تھا، وہاں جرات اور میر علی اکبر اختر نے میاں مسکنی اور میر انشا اللہ خاں کو بلا دیا۔ ظاہر میں صلح باہن میں عداوت رہی۔“ [۷۲] شہزادہ سلیمان شکوہ پہلے ہی مسکنی سے خوش نہیں تھے اب اور جارح ہو گئے لیکن خاموشی ہی کو مناسب جانا۔

اس خاموشی کے ساتھ کچھ عرصہ اور گزر گیا کہ ایک محفل مشاعرہ میں مسکنی نے ایک غزل پڑھی جس کا مطلع یہ تھا۔ [۷۳]
 زہرہ کی سب آئی کتب ہدوت میں انگلی کی انگلی نے جاوید ہدوت میں انگلی
 حاضرین نے، سمجھا کہ عداوت خاں ناصر نے لکھا ہے۔ بہت تعریف کی۔ جب پھر محفل مشاعرہ منعقد ہوئی تو انکاشے وہ فرزلیں اسی زمین میں پڑھیں۔ اس بار شہزادے نے اس زمین میں کوئی غزل نہیں کہی۔ وہ اس تاجدار سے دور رہنا چاہتے تھے لیکن انکا کہ ان کی حمایت ضرور حاصل تھی۔ شہزادہ دل سے چاہتا تھا کہ ”شاعر مفرد“ کی گردن چٹکی کر دی جائے۔ انکا یہ کبلی غزل کا مطلع اور تین شعر یہ تھے:

زہرہ کی گئی کتب سب ہدوت میں انگلی	کتب رنگ نے کی دیدہ ہدوت میں انگلی
وہ جرجا پہ قیدی یہ کنویں میں تھے بہارے	اس جھوٹے کی جودہ (کے گئی) میں انگلی
ہیں آپ جلائے کے خسر یا وہ تھمرا	الجمالی اسی واسطے ہے سوت میں انگلی
تھا مسکنی کا نا کہ چھپانے کو پس مرگ	تھی اس کی دھری چٹم پہ تہمت میں انگلی

[۷۴]

دوسری غزل [۷۵] میں انکاشے اپنے لیل، اپنے علم و فضل اور قادر الکلامی کا اکتہار کر کے مسکنی کو نچا دکھانے کی کوشش کی۔ بہر حال جنگ جبر پھر لگئی اور مسکنی کے شاگرد پہلے کی طرح اپنے استاد کے ساتھ میدان میں آکر آئے۔ اس بات کا خود انکا کو بھی احساس تھا۔ ”وہ بڑے لگائے“ میں انکاشے نے فرشتی کی زبان سے کہلوایا ہے کہ ”وہ دوسرے یہاں مسکنی کو مطلق شعور نہیں دیتے۔ اگر پوچھے کہ ضرب زید مرزا کی ترکیب تو دما جان کر تو اپنے شاگردوں کو مرادے کر لڑنے آتے ہیں۔“ [۷۶] مسکنی نے اپنے شاگردوں کے ساتھ مل کر ایک جوابی غزل بھی جو لکھات مسکنی دیا ان موسم میں تو شامل نہیں ہے لیکن معاہدہ خاں ناصر نے اپنے خاکرے میں اسے درج کیا ہے۔ [۷۷] اس میں ہر اعتراض کا جواب سخت الفاظ میں دیا گیا ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

نصبرائے ہے بے مسمی غزل کو مری انکا اس جھوٹے کی جودہ (کے جودی) میں انگلی

مسکنی کے شاگرد مرزا حیدر علی گرم اور شہزادے بھی جوابی بھی فرزلیں کہیں [۷۸] اور کھنڈے لگی کوچوں تک بچھا دیا۔ انکاشے جل کر اسی زمین میں جھو پے سدس کہا جس کا ایک بند یہ ہے:

مصدق کو ذور صراغ نہیں کہتے ہیں انساں	مطلوب کو ذوق قانع اگر کہتے طویاں
تو بات تری گئی کچھ اسے ظلف شیطاں	ظن ہے ترے اس شعر پہ دوح طوی خاں

ذہبت کو مسکوت کہے ہے کوئی تاوان

ہے لہو تری بچی مسکوت میں انگلی [۷۹]

اس پر مسکائی کے شاگردوں نے جوابی طنز لیں، مسدوس، جنس، قطعات و دیگرہ کے گالیاں بھرے حیر برسانے۔ ان کے جواب میں انکا نے ایک جنس لکھا اور خود کو مسکائی کا داماد کہہ کر اس کی بہیمہ نظیروں کو کمر بازار لاکھینا:

جینی کا تری سے بھرا
یہ بیگنی وہ اس وقت کمر سرتے بھی کوٹا

کیک بار نکایہ نہ سواہر کی گالی

(خوش معرکہ زیبا، جلد اول، ص ۱۷۷، بحوالہ بالا)

اس تعلق سے انکا نے بحر طویل میں ایک "قلعہ" بھی لکھا تھا۔ وہ بات بہت بڑھ گئی اور مسکائی اپنے شاگردوں کے ساتھ اسی طرح میدان جنگ میں ڈنرے رہے تو انکا کو ایک نئی ترکیب سونپی۔ انھوں نے ایک سواگت ترتیب دیا اور انکا نے لوطے سے لادوں کے لاؤ فنکار کے ساتھ بھرپور چڑھتے ہوئے اندھنگی میں مسکائی کے مکان پر ہلہ بول دیا۔ جس کی تصدیق سادات خاں ناصر کے بیان سے بھی ہوتی ہے کہ: "میر انکا انظر خاں مع سواگت اور ایک کوٹسی یہ بھر چڑھتے ہوئے اندھنگی میں اس صاحب کے مکان پر گئے اور ہر قدم پر یہ جنس چڑھتے ہوئے" (۱۸۰)

بھر سے سر کہہ گئی آ کے نیم جنس
ساگت بنالائے گا اب کے چہ چرخ کین
آتے ہیں بھر کو نظر کچھ کڑا صاحب اس کے چلن
گذا بنائے گا وہ صاف جہ ہوں مردانہ
اور کہے گا یہ ہیں مسکئی و مسکین

بھر انہیں بایک دگر کرانے گا وہ
بھر کے ساتھ گت سی بجائے گا وہ
ہوئے گا اعتبار سب ان میں ہے جو ہاچکن

لکھیں چڑھتے ہوئے لاؤ فنکار کے ساتھ کسی کے کمر پر چڑھ آتا ایک غیر شاہد، گھنٹا اور لایت ناک فعل تھا۔ یہ اس تہذیب کی تاریخ میں پہلی بار ہوا تھا۔ مسکئی نے اس کا ذکر اپنی غیر معلوم تصنیف "مجمع التوائذ میں کیا ہے جس کا اقتباس ہم اوپر درج کر آئے ہیں (۱۸۱) خوش معرکہ زیبا میں آیا ہے کہ جس وقت یہ سواگت مسکئی کے مکان پر پہنچا فنکار گرم استاد کی خدمت میں حاضر تھے، دست پہ قبضہ ہوئے۔ میاں صاحب (مسکئی) ان کے ہاتھ پاؤں چڑھے اور یہ کہا کہ لو اب آصف الدولہ بہادر بھول میں ہیں۔ داہنی ٹک کی نصیحت میں خانہ جنگی کا ہونا میرے واسطے موجب بدنامی کا ہے۔ اس دفعہ غلامت کے لیے منتظر ہے یہ جنس کی بھر و بھر مشہور ہو (۱۸۲) اس کے دو بند یہ ہیں:

اگلی تری جورو تھے بھکا گئی بھڑوے
جس جس سے مٹی بھڑوے
یہ دور تھاتا تھے دکھائی بھڑوے
اک شیخ اور سے وہ کھائی بھڑوے

چراہی تری آنکھوں میں اور چھا گئی بھڑوے

کی مسکئی سے تو نے دعا خواہ کے
جیوا نہیں ہوئے گا بھلا خواہ کے بدلے

نک سوجہ بار دعا خواہ کے
لانا تھا تھے سواگت یہ دعا خواہ کے ۔

حق ہی گئی ہو ہو گئی ہا ہا گئی بھڑوے

انکا اور فنکار کے ان بندوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ بھرے جنگ کس دکھائی کی پہنچ کی تھی۔ کوئی گالی ایسی نہ تھی جو

فریقین نے ایک دوسرے کو نہ دلی ہوں ایک نے دوسرے کے خاکساروں کو، بھونچوں کو اور ہاں باپ کو بے کرد کو دیا۔ مسخنی نے کوئی جہاں سوا تک نہیں نکالا بلکہ گرم و خشک کو بھی خانہ جنگی سے روک کر غائب آصف الدولہ کی ہڈوں سے وہاں تک انتہا کرنے کے لیے کہا۔ اصل مسئلہ یہی ہے کہ ابھی ان کے ترہیز میں مسخنی کو "بے چارہ" اور ان کے کو "جہ کے راستہ" کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔

"چند سال پیش از ہی مسخنی رہتے گورا آں قدر رسوائے کوچہ و بازار کرد کہ اگر نصرتی داشت خود رازی کہتے۔ ہمیں برغز سوار گردان داتی نامہ بود۔ دیگر کچھ ذلتے نبود کہ نصیب آں ہے چارہ نصیب۔ شرمش طول وادفہ الحاصل جب کسے راستہ" (۸۳) (دیکھئے اردو ترجمہ حواشی پ)

اس ذلت و رسوائی پر مسخنی نے "دانا" خواہی کے لیے شہزادہ سلیمان شہو کی خدمت میں ایک قطعو پیش کیا جس میں اپنا سارا مقدمہ بیان کر کے بتایا کہ میں نے حضرت شاہ میں کوئی قصور نہیں کیا اور جو حال میں نے اپنا عرض کیا تھا وہ بطور شکایت تھا اور اس کے بعد آپ کے کارندوں نے میرے ساتھ جو سلوک کیا اور یا سلوک سلف میں کسی شاعر نواز بادشاہ نے نہیں کیا۔ یہ بھی کہا کہ اگر مزاج شاہ میں ہی مجھ سے مغرب ہے تو پھر میں بھی پیش وزیر (آصف الدولہ) شہو پیش کروں اور اگر وہ بھی مجھ کو نہ بولے تو پھر مجھ کے پاس جاؤں۔ اس قلعے کے کچھ شعر یہ ہیں:

قسم بذات خداے کہ ہے سچ و صبر
سوائے اس کے کہ حال اپنا بگو کیا تھا میں عرض
گر اس سے خاطر اقدس پہ کچھ حال آیا
عوض روپوں کے نہیں مجھ کو گالیاں و لکھوں
سلف میں تھا کوئی شاعر نواز ایسا کب
مزاج میں یہ صفائی کہ کر لیا ہمار
مصاحب ایسے کہ گر کچھ کسی سے عرش ہو
مقابلہ ہو ہمار کا ہو تو کچھ کیسے
میں اک فقیر غریب الوطن مسافر نام
مرا وطن ہے کہ مدح حضور اقدس کو
یہ افترا ہے بٹایا ہوا سب انکا کا
مزاج شاہ ہو یوں مغرب تو مجھ کو بھی
اگر وزیر بھی بولے نہ کچھ خدا گفتی
اگرچہ بازی انکائے ہے حسبت کہ
دلے غضب ہے بڑا یہ کہ اب وہ چاہے ہے
کیا میں فرض کر میں آپ اس سے درگزر
یہ کوئی بات ہے سو سن کے وہ غموش رہیں
مگر یہ بات میں مانی کہ سواک کا بانی

کہ مجھ سے حضرت شاہ میں ہوئی نہیں تقصیر
سو وہ بطور شکایت تھی اندک کے تقریر
اور اس گنہ سے ہوا بندہ واجب توجز
عوض دو شالے کے خلعت بٹال حق صبر
جو ہے تو شاہ سلیمان شہو عرش سے
کسی کے حق میں کسی نے جو کچھ کوئی تقریر
تو اس کے دفع کی ہرگز نہ کر سکیں تہذیر
کہاں دیتی و دینا کہاں پلاں و صبر
رہے ہے آٹھ پیر جس کو قوت کی تدبیر
اٹ کے پیر حرف ذمہ دوں حکمیر
کہ بزم و دردم میں ہے پائے تخت کا وہ شیر
یہ چاہے کہ کہوں شہو اس کا چٹا وزیر
تو جاؤں پیش مجھ کہ ہے شیر و غار
رہا غموش کچھ کر میں بازی تہذیر
خیال میں بھی نہ کچھوں میں تھ کی قصیر
پھرے ہے مجھ سے کوئی گرم و خشک کا صبر
ہوا ہے صلیح کو کہ تعذیر یہ اظہر
اگر میں ہوں تو مجھے دیکھے ہاتریں تہذیر

میں آپ فاقہ کش اتنا کہیں مجھے قصور
 کہ اس پہ صبح کی ٹھہری رہے تو صبح سہی
 جواب ایک کے ہاں وہی چیں اور وہی کے سو
 سو سمجھ مجھے غااں نے جو شے سے کیا
 ولے مزاج مقدس جو لائیلی ہے
 جو کچھ ہوا سو ہوا سستی بس اب چپ رہ
 تھا پہ چھوڑ دے اس بات کو وہ مالک ہے
 معلوم ہوتا ہے کہ سلیمان شکوہ نے اس عرض داشت کوئی ان کی کردیا اور سستی جیسا کہ انھوں نے اس قصیدہ میں لکھا ہے
 آصف الدولہ سے رجوع ہوئے اور قصیدہ پیش کیا جس کے یہ چند اشعار دیکھیے:

سیاہی چھا گئی ہے اس قدر زمانے میں
 نہ ہوتی ہے نہ شعلت نہ دم نے انصاف
 فتنے نہ کیونکہ بھلا مجھ پہ چراغ لعبت باز
 کہوں یہ شعر فحول میں تو جو حاسد کی
 سلف میں بھی تو مہیا جا کیم ہوئے ہیں بہت
 یہ سستی جو قرا درج کوئے غائب ہے
 کہ اپنی داد کو پہنچے یہ داد خواہ اگر
 سستی نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے ایک "تخلص" بھی لکھا جس کے تین بند سہارے
 خاں ناصر نے اپنے خاکرے میں درج کیے ہیں اور چوبند حیدر صمد علی امروہوی نے "سستی" کے تلمیذ ہیں ان بخود نہ
 کتب خانہ خدائیں خاں سے لے کر مثال کیے ہیں [۸۳] اس تخلص کے پیرہ بند چھ ہیں جن سے اس دور کو کرب اور
 اضطراب کا اندازہ ہوتا ہے جس میں سستی آکر وقت جتا تھے:

اس کا دین ہے یہ کہ کرے شاہ کی سجا
 جنھں اپنا وہ نکالے ہے لے ش کا ارکا
 ہے سب یہ اس فریب پہ انکا کا افرا
 کس واسطے کہ اس کا خن اس پہ ہے رسا
 فکر خن میں انکوں سے بھر ہے سستی
 دیکھی ہی بدھیں ہوئیں گر شیر میں مایاں
 کیا واکرے کا شعر و خن میں کوئی زباں
 اس ماجرے سے سخت مکدر ہے سستی

نواب آصف الدولہ نے اپنے مشیروں سے مشورہ کیا اور انکا اللہ خاں انکا کو شیر بدر کرنے کا حکم جاری کر دیا لیکن یکوہی
 عرب سے بعد آصف الدولہ نے انھیں گفتو طلب کر لیا جس کی تصدیق "خازن البشر" کے اس بیان سے ہوتی ہے کہ "بعد
 عربہ قلیے نواب وزیر میر (انکا) را پہ گفتو طلب فرمود۔ میر (انکا) پہ گفتو رسیدہ خلیہ شکر گزاری حضرت یہ مرحوم
 (آصف الدولہ) نوشت: "اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ انکا گفتو سے شیر بدری کے بعد حیدر آباد کن نکلیں گئے جیسا کہ

اس شعر سے بھی انشا کی سوچ کا پتا چلتا ہے:

کس لیے کوئی مطلق اب ترے
یہاں بھی دکن کی طرح بن رہے

(کلام نثری، ص ۳۳۹)

قرآن بتاتے ہیں کہ یہ جنگل، معارفہ ۱۳۱۰ھ/ ۱۹۶۷-۶۸ء میں پیش آیا۔ افسر امرہ دہلی نے لکھا ہے کہ ”انشا کو مصحفی کا یہ نزع غالباً ۱۳۱۰ء میں اس وقت واقع ہوا تھا جب نواب آصف الدولہ دارالسلطنت سے باہر تھے [۱۸۵۶ء] عابد پشاوری نے لکھا ہے ”یہ طے ہے کہ معارفہ ۱۳۰۹ء میں شروع ہوا اور ۱۳۱۱ء میں ختم ہو گیا [۱۸۶۷ء] کاظمی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”دو بیان سوم“ (مصحفی) ۱۳۰۹ء کے اواخر یا ۱۳۱۰ء کے اوائل میں مکمل ہوا تھا اور یہی دو بیان چہارم کا زمانہ آتا گا رہے۔ معارفہ اس وقت ہوا جب دو بیان سوم قریب الختم اور دو بیان چہارم کی ابتدا تھی“ [۱۸۶۷ء] سمجری رائے یہ ہے کہ ۱۳۱۰ء میں آصف الدولہ بڑل میں گرفتار ہو کر رہے تھے۔ ان کی طبیعت میں انشا جو بھی چڑھتے اور مصحفی و مضمضین کے گڑے لڑاتے ہوا دیکھتے جلوس مصحفی کے مکان پر چڑھا آئے تھے۔ جب نواب دایں آئے تو مصحفی نے قصیدہ پیش کیا اور شکایت کی۔ ”کچھ عرصے بعد نواب نے انشا کو شعر بد کر دیا۔ یہ سب یکم ۱۳۱۰ء ہی میں ہوا یا زیادہ سے زیادہ ۱۳۱۱ء کے بالکل اوائل تک۔ ۱۳۱۰ء اس لیے سب سے زیادہ قرین قیاس ہے کہ مصحفی اس معارفہ کے بعد کو مضمضین ہو کر دو بیان نظیری کا جواب لکھنے میں مصروف ہو گئے تھے جو ۱۳۱۱ء میں مکمل ہوا تھا جیسا کہ خود مصحفی نے جواب دو بیان نظیری میں لکھا ہے کہ ”ایمیں نظیر فقیر۔۔۔ چوں دایم بر ہمزوی روزگار شہزادہ (سلیمان علیگود) اندوہنا و غما کر شیت کوٹ عزت نشست و از بے انسانی دے اعتدالی محاصرین زبان رنکت کوئی بہ کام نکشید۔۔۔ اس ایام افسرہ کی بیخ پختہ ہوا دھر کہ یکے از مستفیدان راج الا اعتقاد میں فقیر است حصہ آں شد کہ جواب نظیری پر سرانجام رسد۔۔۔ اور یکے ہزار و دوصد و پانزدہ ہجری (۱۳۱۱ء) اور محد سلطنت شاہ عالم سر بر آواں دولت آصف الدولہ بہادر و دروہا بن و مرہا بن غزالیات صورتہ قدوین یافت۔“ [۱۸۶۷ء] اس صورت حال میں بھی ۱۳۱۰ء ہی قرین محبت ہے۔ انشائے جلوس بھی ۱۳۱۰ء ہی میں لکھا تھا۔ ۱۳۱۰ء ہی میں مصحفی شہزادے سے الگ ہو گئے تھے اور جب وہ گنواہ لینے گئے تھے تو سلیمان علیگود کے طاقتور نے نہ صرف ان سے بدتمیزی کی تھی بلکہ مغلقات بھی کی تھیں جس کی شکایت مصحفی نے اس قطعے میں بھی کی ہے جو معارفہ کے بعد سلیمان علیگود کی خدمت میں پیش کیا تھا: ”عاضد دوچوں کے میں مجھ کو گالیاں لاکھوں سا دھپ و شاعر و دانشور، عالم جب بھی حکومت اور بار یا سیاسی تمامت سے وابستہ ہو جاتا ہے اس کی صلاحیت سرکار و بار کی خوش فوہی حاصل کرنے میں لگ جاتی ہے اور وہ اپنے اصل راستے سے ہٹ جاتا ہے۔ یہ معارفہ یا مہر کا اس بات کا واضح اشارہ تھا کہ معاشرہ تجزی سے ذوال کے غار میں گم رہا ہے اور یہ تہذیب محبت مفقود اذن سے محروم ہو گئی ہے۔ انشا اسی تہذیب کے ترانہ انسان اور لاکھ و شاعر ہیں۔“

انشا کا شہ صاحب علم و فضل اور دارالکلام شاعر تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا ہے۔ تصانیف نظم میں ان کا کلیات ہے جس میں دو بیان اور دو بیان رباعی دو بیان بے خط اور دو بیان غازی چارہ بیان شامل ہیں اور نثر میں ان کی چھ تصانیف ہیں: (۱) دریا نے لطافت (۲) لطائف السعادت (۳) ترکی روز نامہ (۴) سطرالرام (۵) رانی کچھ کی کہانی اور (۶) مسلک گوہر۔

کلیات، انشا، دو بیان انشا کے متعدد نظمیں خط بر عظیم پاک و ہند اور عرپ کے کتب خانوں میں موجود

ہیں لیکن اب تک کوئی ایسا نسخہ شائع نہیں ہوا جس میں نہ صرف انکا کا سارا کام موجود ہو بلکہ جس کا متن بھی مستحکم ہو۔ طور
انکا کے پاس بھی کوئی ایسا نسخہ نہیں تھا جس میں سارا کام درج ہو۔ قیصلی نے ایک دفعہ میں لکھا ہے کہ آپ کے والد ماجد
کے ملوک و دیوان انکا کی نقل کا مطالعہ اب تک نہ کیا جا سکا اور یہ بھی لکھا ہے کہ ایک دن انکا میر نے گھر آئے تھے اور عین
بہارات تک بیٹھے رہے۔ میں نے اور کاظمی صاحب نے کہا کہ چند روز کے لیے اپنا دیوان دے دیجئے تاکہ اس سے
آپ کے دیوان کی نقل کا مطالعہ کر لیا جائے۔ کہنے لگے: ”یہ فائدہ کراسی دیوان کر سن خوشی خود اہم مطلقاً قرار دے سکتا ہوں“
اسی طور پر دس دفعہ مرزا رفیع الحسنؒ (۱۸۹۶ء) نے خود بھی ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

رہتے ہیں سدا خواہش احباب سے انکاؒ
اگر امرے دیوان کے شیرازہ سے باہر

”کلیات انکا“ پہلی بار مطبع دہلی اردو اخبار سے ۱۳۷۱ھ/۱۹۵۲ء میں ۲۳۱ صفحات پر ۱۸۵۵ء کو دہلی سے شائع ہوا
جس پر بحیثیت ناشر محمد حسین آزاد کا نام درج ہے۔ کاظمی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”قدیم ترین مطبوعہ نسخہ وہ ہے جو محمد
حسین آزاد کے اہتمام سے شورش ۱۸۵۵ء سے کچھ قبل ان کے والد کے مطبع میں چھپا تھا“ (۹۰) دوسری بار کلیات انکا
مطبع نول کٹر ٹکسنز سے ۱۳۹۳ھ/۱۸۷۹ء میں شائع ہوا اور تیسری بار مطبع نول کٹر کا پورے ۱۳۹۳ھ/۱۸۷۹ء میں شائع
ہوا ”کلام انکا“ کے نام سے، بعدوستانی کی پہلی ہی سال آباد نے ۱۹۵۲ء میں اردو دیوان شائع کیا جسے مرزا رفیع حسرتیؒ و محمد رفیع
نے مرتب کیا اور متن کی تصحیح ڈاکٹر عبدالستار مصدیقی نے کی۔ اس میں انکا کا سارا اردو کلام شامل نہیں ہے۔ مرتبین نے
انتخاب سے کام لیا ہے جیسا کہ ایک جگہ لکھا ہے ”چونکہ کلام غیر مطبوعہ طبعاً ہیہ مطلق اور اسی وجہ سے بہتر ہو بھی ہے لہذا یہاں
پورے دیوان کے کچھ اشعار بطور نمونہ کے دیے جاتے ہیں“ (۹۱) اسی طرح ”تفسیر و تفسیر جہاں ادب سعادت ملی
خداں میں (۲۲) اشعار، جو انکا نے مختلف زبانوں میں کہے تھے وہ ”کلام انکا“ میں شامل نہیں ہیں اسی طرح تفسیر و
درج بادشاہ انگلستان کا درج سوم“ میں (۱۲۵) اشعار عربی، ترکی، فارسی کے حذف کر دیے گئے ہیں (۹۲) یہ نسخہ سارے
مطبوعہ نسخوں سے بہتر ہے۔ اس کے بعد ”کلیات انکا“ جلد اول کے نام سے ۱۹۵۹ء میں مجلس ترقی ادب لاہور نے
شائع کیا جس میں غزلیات اور غزلتیں شامل ہیں۔ اس کے مرتب فطیل الرحمن دادوی اور مقدمہ نگار ڈاکٹر آصف خان
ہیں۔ ”تکمیل و انکا“ کے نام سے ان دونوں کا دہلی کا مکتب انکساری نے شائع کیا۔ اس پر طاعت کا سال درج نہیں
ہے۔ ۱۹۳۳ء میں حسرت سوبانی نے کلام انکا کا انتخاب شائع کیا جو ”انتخاب غزلتیں“ کی گیارہویں جلد کے جزء اول میں
شامل ہے اور جس میں انکا کی غزلوں اور چند اشعار منتخبہ کا انتخاب کیا گیا ہے (۹۳)

انکا کا دیوان اردو غزلیات، قصائد، دہلیات، مثنویات، قصائد، جناسات، غزلیات اور پہیلیوں وغیرہ پر
مشتمل ہے۔ دیوان غیر مطبوعہ اور دیوان دہلی بھی، رنگ و دیوان ہونے کے باوجود اردو کلام کی کاغذ ہیں۔ انکا کے
کلام کا بعض غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد قصائد اور مثنویات آتی ہیں۔ اردو غزل اور قصیدہ ہی دو اصناف غزل
ہیں جن میں انکا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں لیکن مقدار کلام کے لحاظ سے ان کی غزلیں مختصر اور
غزلات سے بہت کم ہیں۔ غزلات کے دیوان میں (۱۱۰۰) سے زیادہ غزلیں شامل ہیں اور صرف ”مثنوی“ میں تقریباً
(۲۳۳) غزلیں ہیں جب کہ انکا کی کل اردو غزلیں کم ہیں (۳۹۰) ہیں۔

اب تک جو کچھ کہا گیا اسے سامنے رکھ کر انکا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ کثرت عریان نے
لیے ایک ایسا اثر ہے جس سے وہ اپنی سادگی حیثیت قائم کرتے ہیں۔ لیکن ان کے لیے معیار اور مضمون شاعری ہے۔ لکھنؤ

کا یہ معاشرہ جس میں ان کی شاعری کا بڑا حصہ لکھا گیا ایک کھنڈ ڈا معاشرہ تھا۔ طراقت، قسط پر جس و وسیل، معاملہ، نفسی مذاق، "بکھر چھاڑ، رنگ، دلیاں، لطیفہ کوئی کول سے پسند کرتا تھا۔ وہ سارے نو جوان شاعر، جو دلی سے لکھتے یا فیض آباد آئے تھے، شروع شروع میں جذبہ احساس کے ساتھ اپنے تجربے بیان کرنے کو شاعری سمجھتے تھے لیکن جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ جعفر علی حسرت، جرأت اور انکا بھی نو عمری ہی میں لکھتے یا فیض آباد آئے تھے اور لکھتے ہی معاشرے کے اس مروجہ رنگ میں جذب ہو گئے تھے۔ انکا کی نظر میں شاعری نے نئے نیا لکوں میں نئے نئے مضامین تلاش کرنے کا نام تھا۔

ہاتھ اور قوافی بھی بیکہ ایک ایسے ہی آتش
اس تارہ زمیں دم استادی اب آتش
جس سے کہ چا لفظ دا بجا ہو
واحد کسی شخص کی ہست نہیں بھرتی

شاعری ایسی ہو جس میں ایسا قسط اور طراقت ہو کہ سننے والا غوش ہو جائے۔ الفاظ صاف صاف موتی کی طرح بڑے ہوئے ہوں اور یہ سب اس طرح آئیں کہ احساسات و چارہ گت کا ایک قائم ہو۔ ساتھ ہی اشعار میں ایسی قوت بھی ہو کہ سننے والے کو بیچ خن و اس کی رشتی کا احساس ہو۔ اسی لیے یہ شاعری "گہلی شاعری" ہے۔ شاعری استادی اور قارہ انکلا کی کو چاہئے گا اور معاشرہ یہ تھا کہ آپا شاعر مشکل سے مشکل زمین میں مربوط شعر اور نئے مضامین نکال سکتا ہے یا نہیں اور ایک ہی زمین میں وہ کی گئی غزلیں کہہ سکتا ہے یا نہیں۔ انکا نے اپنی کار انکلا کی کے اعتبار کے لیے ایک ہی زمین میں چار اپا اپا غزلیں کہنے پر اکتفا نہیں کیا۔ وہ قوس سے ہادی لے جاتا چاہتے تھے۔ انھوں نے "مٹے بھی چٹ سے فنی ہوئے، سارے جہن میں فنی کیا" کی زمین میں ایک ساتھ دس غزل لکھا اور محفل مشاعرہ میں پڑھا۔ ایک اور سنگار زمین "مٹے" سے "ہوا بیجا یہ زودول سے کوہ قاف کا جوڑا" میں اٹھارہ غزل لکھا۔ اٹھارہ غزل انکا سے پہلے کسی ہم عصر شاعر نے نہیں لکھا تھا۔ ان سب اجزائے فل کر انکا کی شاعری کا تارہ چودھتا ہے جس کا حراج "گہلی" اور "لہجہ" رشتی" ہے۔

جرأت کی طرح انکا کی غزل میں بھی دو رنگ ملتے ہیں۔ ایک وہ رنگ جو ان کے قیام دہلی کے زمانے کا ہے جس میں جذبہ احساس کے ساتھ دا غلیت کا رنگ نمایاں ہے۔ اس رنگ میں انکا کی وہ غزل شاہکار غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

کمر باندھے ہوئے چلنے پہ پاں سب پار بیٹھے ہیں بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
ان کی شاعری کا ایک حصہ اسی رنگ کو سامنے لاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے۔

جگر کی آگ بجے جلد جس میں وہ شے لا
نواکت اس کے پہ کھڑے کی دیکھی آتش
دل کے تالوں سے جگر دیکھنے کا
اب خبر و غایت تو کا مجھ سے پوچھنے
تھیں لیلیٰ سے مل گیا شاید
بہتی تھیں آہاڑی ہے
ساتھ اپنے کوئی اسباب سفر لیتا ہے
اک کے برف میں ساتی صراپی سے لا
نسج صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا
پاں تلک روئے کہ سر دیکھنے کا
انکا تو ہارے غم ہوا پار کا حراج
نہیں آتی جو آج ہاگک ہیں
کم بخت یہ شب بیجاڑی ہے
تو فقیر اس گھڑی سر زانو پہ دھر لیتا ہے

اس رنگ کے اشعار میں اس اشعار کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے جن میں اشعار و معرفت کے مضامین پائے گئے ہیں۔ وہ ان اشعار کی پہلی تین غزلیں تو بعد اعلیٰ باقی تصورات ہی کو پیش کرتی ہیں۔ چند شعر اس رنگ کے بھی دیکھتے ہیں۔

کیوں شہر چھوڑ جاؤ عمارتیں میں جیسا تو اصرار تھا ہے جس کو وہ ہے بغل میں بیٹھا
نہیں خیال دور میں لاہوت کی تو سیر کر اور بھی آگے چلے گا تو کہیں کا یا ہوا
محبت اس میں ہے تھکال جلوں وادب اگرچہ آئینہ ممکنات ہے ناسوت
آتی ہے نظر اس کی جلی ہمیں زامہ ہر چیز میں، ہر رنگ میں، ہر جگہ میں جس میں
غلاب حرم سے شور جوں نے چکا دیا انکا بس اور ٹینڈ کہاں خوب سوچے

یہ وہ اثرات ہیں جو انکا نے قیام دہلی کے زمانے میں قبول کیے۔ جہاں میرزا مظفر اور غلام میر و د کے اثرات پہلے سے لکھا میں موجود تھے۔ یہ رنگ جن دہلی میں پسندیدہ و مقبول تھا۔ لیکن لکھنؤ اور بغل آباد کی فضا اس سے بالکل مختلف تھی۔ پھر یہ کہ یہ وہ رنگ جن نہیں ہے جس سے ہم انکا کو پہچانتے ہیں۔ کام انکا میں ان کی شخصیت اعلیٰ اور آئینہ نوبت کی ہے۔ اس طرح ان کے ہاں ایسے متعدد اشعار بھی ملتے ہیں جن میں "صرا" بیان کیا گیا ہے یا جن میں عاشق و معشوق کے درمیان ہونے والے معاملات بیان کیے گئے ہیں جن میں خوشی بھی ہے اور ساتھ ساتھ بیان کا وہ جوش اور زبان کا وہ لطف بھی جو انکا کے کام کی نمایاں خصوصیت ہے اور جن میں جنس و وصل اور لکھنؤ کی کلچر و معاشرت کا وہ اثر موجود ہے جس سے ہم اس دور کو پہچانتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے:

یاد سے اس نے پکارا جو مجھے ملو سے مرے میں لگا کہ یہ آیا اسی آیا آیا
اچھا جو خفا ہم سے ہو تم اے ستم اچھا تو ہم بھی نہ جلیں گے خدا کی قسم اچھا
میں نے جو کہا آئیے مجھ پاس تو بولے کیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
مرے ہے جو ہاتھ میں اک ٹیل سا سو حیرے ہی پانوں کا توڑا کا
اب تو انکی سی طرح کا نہیں گھرا ہوا رہ گیا آپ میں اور ہم میں اکھرا ہوا
کچھ اشارا جو کیا ہم نے ملاقات کے وقت تال کر گینہا گاؤں ہے ابھی رات کے وقت
چٹ کھا کر گئے کہنے کہ اگر ایسی ہی ہو کا کھیلی تھو کو تو کسی نٹ سے لپٹ
کیوں کرتے کہ گداہٹ ہاتھوں میں اس کے اٹھے وہ گوری گوری دامن جس نے دیا ہاں ہوں
میں ہم سے نہ یلو جاؤ اپنے انکا اٹھ نہیں سے بولو
میں گئے ہم چنگ پر اس کے تھل شب لوٹ پھٹ تجھے کی
کب چاہوں ہوں میں صرف ملاقات کی خاطرے تب خوش ہو مراد کہ جب اس بات کی خاطرے
جس تک لینے سے تو چٹک چڑے چلے ایسے مکان میں چٹکی

اس اشعار میں انکا نے شوق و ادا اور چٹکے پن کے ساتھ جنس و وصل کی وہ ساری باتیں بیان کی ہیں جن سے ہم ہرأت کو پہچانتے ہیں۔ اس اشعار کو اگر آپ ہرأت کے اشعار کے ساتھ رکھ کر چاہیں تو ہرأت انکا سے بہتر شاعر نظر آئیں گے۔ یہاں مقابلے میں وہی صورت ملتی ہے جو میر تقی میر کے مقابلے میں قائم پانہ پوری کی ملتی ہے۔ یہ

معاہدہ ہندی بنیادی طور پر انشائی کی نظر آتی ہے۔ اس رنگ نے انشائی کی کلاسی شاعری کو مقبول تو بنایا لیکن معاہدہ ہندی کی شاعری میں وہ جرأت ہی گنوا دیتے رہے۔ انشائی سراپا گادری کرتے ہیں کہ یہ اس دور کا لہجہ ہے مرعوب و پسندیدہ رنگ تھا لیکن یہاں بھی وہ جرأت سے آگے نہیں بڑھتے۔ سراپا گادری جرأت کا خاص نمونہ تھا۔ جنس اور وصل کے معاہدات کے بیان میں بھی انشائی کے ہاں وہ تراوت نہیں ہے جو کہیں جرأت کی مزید اور شاعری میں ملتی ہے۔ انشائی کا یہ رنگ جنم بھی ان کے درباری حواجز اور شخصیت کا حصہ ہے۔ یہاں بھی ان کی شاعری میں قہار کا کھانے اور گانڈ کی بجائے کا پیلو نمایاں ہے۔ انشائی دربار اور صاحب دربار کو خوش کرتا اور ان سے داد لیتا لیکن انشائی کی شاعری کا مقصد ہے۔ ان کی ساری زندگی اسی دائرے میں گھومتی ہے۔ زندگی کو اس زوایہ نظر سے دیکھنے سے انشائی نے ہر اس رنگ میں شعر کہے جسے انہی محفل پسند کرتے تھے خواہ وہ رنگ ان کا ہو یا نہ ہو اسی لیے ان کی غزلوں میں ہمیں مختلف رنگ کے اشعار ملتے ہیں۔ وہ اپنی غزلوں کو ایک ایسا گل دستہ بنا کر پیش کرتے ہیں جس میں مختلف رنگ ہوں تاکہ مختلف رنگوں کو پسند کرنے والے انہی محفل انھیں پسند کریں اور دل کھول کر داد دیں اور اس طرح ان کی حیثیت کا قد بڑھتا رہے۔ ان کی غزلوں میں اسی لیے ایک وقت استادانہ خبر سندی بھی ہے اور مشکل زمیوں میں ملے قافیے لانے کی کاوش بھی۔ مختصر طور پر غرضت بھی ہے اور دھواں دھار اے نہ بھی۔ کبھی وہ چیمپز چھاڑی غزل کہتے ہیں اور لاکھ ٹوٹھیں کو ٹوک قلم سے بیان کرتے ہیں۔ ج ”اب چیمپز چھاڑی غزل انشائی ایک اور لکھ“۔ کبھی وہ ہنسی کے واسطے غزل کہتے ہیں۔ ج ”انشائی ہنسی کے واسطے کہا اور اک غزل“۔ کبھی وہ آزادوں کے لیے میں غزل کہتے ہیں اور یہ سب کام بھر گھنٹن کیے جاتے ہیں:

آزادوں کے لیے میں غزل یہ خوشائی از بھر گھنٹن

اب اپنی قویوں میں یکو اشعار کہہ انشائی جو جس میں غرضت

کبھی وہ دینی مدد طلب اور بے قاعدوں کے ساتھ ایسی غزل کہتے ہیں کہ بزم میں ان کی شوکت ظاہر ہو:

اب اور وہ بے اور قوافی میں غزل پڑھ لیکن اسی ڈھب سے

تا شاعروں کے آگے ہو اس بزم میں انشائی ظاہر تری شوکت

کبھی وہ بارود میں کی زبان میں غزل کہتے ہیں۔ کبھی انھوں نے کچھ میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی برصوں کی زبان میں اردو لکھتے ہیں۔ کبھی شہدوں کی زبان میں شعر کہتے ہیں۔ کبھی محفل کو پکارتے ہوئے کشمیری زبان میں ایک شعر غزل میں شامل کر دیتے ہیں۔ کبھی ایک آدھ لفظ انگریزی کا غزل کی زبان میں ملا دیتے ہیں۔ کبھی ترکی و عربی کے مصرعے لاتے ہیں۔ کبھی گواہی بولی میں شعر کہتے ہیں۔ وہ لطیفہ کوئی اور لکھا صحت و بلاغت دونوں کو یک وقت کام میں لاتے ہیں تاکہ کوئی شاعر جنم داس ان کے سامنے نہ بول سکے

وہ لطیفہ کوئی اس کی وہ فصاحت اور بلاغت

نہیں اس قدر کہ بولے کوئی شاعر دخن داس

لیکن گھنٹن دھانے کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے مختصر غرضت، ہنسی، چیمپز چھاڑی، غرض جو کچھ وہ کرتے ہیں سلیقہ اور سلیجی گئی کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ انشائی کا حراج ہے۔ گھنٹن کے خلاف ”سوانح“ لکھا تو وہ قہار شاعر ضرور تھا لیکن انشائی کے لیے یہ قہار ایک مقصد رکھتا تھا۔ شہزادے کی خوشنودی حاصل کرنے اور مخالف کو ذلیل و خوار کر کے ٹھکے دینا اس قہار کے مقصد تھا۔ یہی مزاج انشائی کی غزل میں موجود ہے۔

انشائی کی شاعری ان کی شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کی شخصیت متحرک شخصیت ہے۔ وہ اپنے چاروں طرف کی زندگی، ماحول اور گرد و پیش سے بے تعلقی ہیں انہیں کرتے بلکہ اسی کا ایک حصہ بن کر کامیابوں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ وہ درہندی آدمی ہیں۔ ان کی ساری تخلیقی سرگرمیاں طبقہ خواص کے گرد گھومتی ہیں۔ بھرتی گیری طرح وہ عوام سے تعلق نہیں کرتے بلکہ اس کے برعکس یہ کہتے ہیں۔

مستحکم ہیں خاص لوگوں سے کب مخاطب کریں ہیں عام کو ہم

غزل کی علامتوں اور کتابوں نے انشائی کی شخصیت کو چھایا ضرور ہے لیکن اس پردے کے باوجود ان کی شخصیت مکمل کر غزل میں سامنے آتی ہے۔ انشائی غزل میں اپنی شخصیت کی نگاہیں کرتے بلکہ اسے نگاہ کرتے ہیں۔ انشائی کے تخلیقی عمل کو دیکھنے کے لیے ایک بالکل حقدار مثال میر کی کہنے۔ میر اپنی ذات کو تسلسل کسی انکی چیز کے سپرد کرتے رہتے ہیں جو ان کی ذات سے زیادہ پیش قیمت ہے۔ اپنے تخلیقی عمل میں میر اپنی شخصیت کو تسلسل معدوم کرنے میں گہرے جتے ہیں اور اپنی ذات کو تسلسل قربان کرتے رہتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر ان کے پاس وہ آدمی جو کہ ظاہر ہے اور وہ دریاغ جو تخلیق کر رہا ہے ایک ایک ہو جاتے ہیں اور وہ خود کو دور رکھ کر دیکھنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں۔ اسی لیے میر کو معلوم ہے کہ وہ کون سے تجربات ہیں جو ان کے لیے قدامت ہیں لیکن شاعری کے لیے اہم نہیں ہیں۔ اس تخلیقی عمل نے میر کو ایک عظیم اور آفاقی شاعر بنا دیا ہے۔ انشائی کا تخلیقی عمل اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ تجربات و واقعات جو ان کے لیے اہم ہیں وہی ان کی شاعری کے لیے بھی اہم ہیں۔ وہ تخلیقی عمل میں اپنی ذات کو قربان نہیں کرتے اور نہ اپنی شخصیت کو معدوم کرتے ہیں بلکہ صرف اسے ہی اہمیت دیتے ہیں اور اسی کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے دور میں وہ بڑے اور ممتاز شاعر شمار ہوئے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ انشائی کی شخصیت ان کی شاعری سے بڑی ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت سے چھوٹی ہے۔ اسی لیے وہ اپنے دور پر تو چڑھا جاتے ہیں لیکن اس کے بعد وہ سست کر سکتے جاتے ہیں۔ وہ اس غزل یا اظہار غزل اس لیے نہیں کہتے کہ ان کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے بلکہ اس لیے کہتے ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کی عظمت اور اپنی قادر الکلامی کا اظہار کر کے اپنی روحی کا سب سے دلوں پر بھائیں اور خود شعروں کے جگت بیٹھ بکھائیں:

یہ کج سمجھ کو انشا ہے جگت بیٹھ اس زمانے کا نہیں شعر و سخن میں کوئی اس کی سا کھ کا ہوا

اپنے زمانے کے جگت بیٹھ بننے کے لیے انشائی نے اپنی دوکان شاعری میں ہر میل کا مال بیع کیا جس کی مالک جی تاکر ہر قسم کا کاپک ان کی دوکان پر آئے اور اپنی پہلے کی چیز حاصل کر سکے۔ انشائی شعوری طور پر یہ کام کرتے ہیں اور اپنی دوکان چکانے کے لیے اپنی غزل میں اشتہار بھی دیتے ہیں۔

میر و فقیر، مصحفی و جرأت و نکیں ہیں شاعروں میں یہ جو نمودار چار پانچ

سو خوب جانتے ہیں کہ ہر ایک رنگ کے انشائی کی ہر غزل میں ہیں اشعار چار پانچ

ہر قسم کا مال دوکان شاعری میں جانے کے لیے وہ ایسے شاعروں کے رنگ میں بھی شعر کہتے ہیں جو مزاجا ان سے مختلف بلکہ حقدار ہیں مثلاً میر اور خواجہ درد۔ اداسی، جس کے فائدہ شاعر جرأت ہیں، انہیں اس لیے مرغوب ہے کہ وہ ان کے دور کا خصوصاً ماحول رنگ سخن ہے۔ کبھی وہ مصحفی کے طرز میں غزل کہتے ہیں۔ استاد و قادر الکلامی دکھانے کے لیے ساری غزل میں ایسے قافیے لاتے ہیں جن میں ڈوب آئے یا ہر سب میں ڈوب آئے۔ کبھی یہ کہہ کر:

یعنی اور انکی غزل لکھ کر بس اک مطلع چھت جس میں ہر پلر کے بجلی آوے طر لیتا ہے

وہ جو شخص اپنی ہے تاز میں سوچتا ہے دل ہی کی آڑ میں
 نہ وہ ہستی میں نہ اہل میں نہ وہ بھلا میں نہ پہاڑ میں
 شب بھراں میں سانپوں کے چمکتے ہیں یہ من انکا
 نہ یہ بھگت نہ یہ تارے نہ یہ الماس کے ٹک ہیں

ہی میں کیا آگئی انکا کے یہ پیٹے پیٹے
 ہم صنفیہ چننے کے مست تروپ
 ہستی تھہ بن اہل ہی ہے
 اے جنوں استاد ہی غم غمک کر آج اپنے
 کی میں نے شب جو سوا تحریف چاندنی کی
 خیال میں ترے چہرے کے مر گیا ہو جو شخص
 کہ چند اس نے کیا عالم عہد کی کو
 دم ابھی آ کے دہ دام تو لو
 کم بخت یہ شب پہاڑی ہے
 ہاں خلیفہ ہم بھی دیکھیں پہلوانی آپ کی
 میری طرف سے اپنے وہ منہ کو سوز پیٹے
 تو اس کی خاک سے سونے کی آڑی لکھے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ ان میں جذبات شامل نہیں ہیں۔ یہ کچھ مختلف قسم کی شاعری ہے لیکن اس کے باوجود ان میں ایسا لگتی محسوس ضرور ہو جو وہ کہ شعر سے ہماری دیکھی باقی رہتی ہے۔ اسی سے انکا کائناتی رویہ متعین کیا جاسکتا ہے۔ دیکھیں بھی ان کی زندگی میں جذبات کوئی بڑا کردار ادا نہیں کرتے۔ ان کے لیے تو اصل چیز درباری زندگی ہے اور درباری زندگی جذبات سے بچ کر ہی کامیاب ہو سکتی ہے۔ آصف الدواہ نے لکھتے ہیں میرے پوچھا کہ کیا مرزا سودا شاعر مسلم الشہوت تھا۔ میر نے جواب دیا: ”بھائی ہر عیب کا سلطان پہ پند و نظر است“ (۱۹۵۱) نواب سعادت علی خاں نے کوئی بات کہی۔ انکا نے کھسا ہے کہ ”میں بے تھا شہنشاہ ہر چند کہ اس میں کسی کی کوئی بات نہ تھی“ (۱۹۶۱) میر اسی لیے نا کام درباری تھے اور انکا اسی لیے کامیاب درباری تھے۔ اسی مزاج کی وجہ سے انکا کی شاعری مختلف قسم کی شاعری ہے۔ جذبات کے وہب جانے سے ان کی شاعری پر واضح حاوی رہتا ہے۔ وہ جذباتی چیزیں اپنی شاعری میں کرتے ہیں وہ بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ بلند آہنگ اور پر شکوہ مردانہ آواز، جہان کی شخصیت کا اظہار ہے۔ اسی لیے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیتی ہے جس سے ہماری ہدیہ تر غزل استفادہ کر سکتی ہے۔ پکا ناگیکری کی آواز میں انکا کا بھی لہجہ شامل ہے۔

(۲) دوسرا کام انکا نے یہ کیا کہ غزل، چراپ تک عشق و عاشقی کے اعتبار کا اور میر تقی میر اور اسی حوالے سے اس میں دنیا جہاں کی باتیں وہاں کی جاتی تھیں، استعنائی شاعری میں غیر اہم بنا دیا۔ انکا کا بنیادی حوالہ عشق نہیں ہے بلکہ عشق تو ان کے لیے لاکھ سن کا پرچم ہے: ”عشق ہے مرے کامرے پہ لاکھ سن کا پرچم۔ وہ تو عشق سے ہٹ کر دنیا کو دیکھتے ہیں۔ ہمیں تو اس کی بود و باش کی بھی اطلاع نہیں ہے۔“

حضرت عشق در میں رہتے ہو یا حرم میں تم
 مجھ کو نہیں کچھ اطلاع آپ کی بود و باش سے
 کبھی انھیں اس کا تجربہ ہوتا بھی ہے تو وہ اسے جان نہیں کرتے بلکہ صرف سوال پر چہ کر رہ جاتے ہیں
 زمیں سے اٹھی ہے یا چرخ پر سے آتری ہے
 یہ آگ عشق کی یارب کو کھر سے اتری ہے
 انھیں یقین نہیں ہے کہ یہ عشق کی کیفیت ہے۔ عشق تو ان کا راستہ اور ان کا لگھاتی رویہ ہی نہیں ہے
 پوچھا کسی نے تم سے تو ہے لہری؟
 ہلا وہ لہر کے آہ کر اسلام اور عشق

اس لیے عشق کے تعلق سے انکے کے ہاں ایک نوعی ہنسی کا احساس ہوتا ہے:

عشق وہ بھل ہے کہ جس کے غم میں یہ قلب سرخ
بے خودی ہے مغز اس کا، اس کا چمکا اضطراب
اسی وہ ہے کہ جب سے وہ جذبات سے بچ کر شاعری کرنے میں کامیاب ہو سکے۔ ان کے ہاں عشق محبوب
سے لپٹ جانے کا نام ہے۔ اس لپٹنے میں بھی ان کے جذبات شامل نہیں ہیں:

لپٹے جو ہم تو ان نے شب سر پہ زمیں لی اٹھا
دھوم سے نکل سے بچے سے خود سے تو بہ و عاز سے
کیا غضب تھا چھان کر دیار آدمی رات کو
وہم سے میرا کوئی اور وہ تمہارا اضطراب
یہ وہ حیرت کا طوطے کے ساتھ صدقے اس کے تھی
بھر کرے اپنے نصیب اللہ دینا اضطراب
عشق ان کے لیے ایک چھوٹی اور غیر اہم چیز ہے۔

کیا خدا سے عشق کی میں رولائی مانگتا
اس سے طلوت کی خبر چاہی تو میں اللہ سے
مانگتا بھی اس سے تو ساری خدائی مانگتا
دائے دو دن کے عرش کبریا کی مانگتا

اس لیے ان کی غزل میں نہ عشق کی آواز ہے اور نہ عاشق اور نہ محروم سے ضرور نظر آتی ہے جس سے انھیں لپٹنے کی مدد تکہ لگتی
ہے۔ عشق کے حوالے کے بغیر جذبات سے بچ کر شاعری کرنا، یہ وہ امکان تھا جس کا راستہ انکے نے اردو غزل کو دکھایا۔
عشق یہ شاعری میں شاعر کا لہجہ نرم اور ملائم ہو جاتا ہے۔ انکے کے ہاں عشق ہے ہی نہیں اس لیے ان کی غزل کا لہجہ مردانہ نہ
توت اور بلند آہنگ رہتا ہے۔ یہی وہ لہجہ آہنگ ہے جو انکے سے مخصوص ہے اور جس سے ہمارے آج کے شعرا استفادہ
کر سکتے ہیں۔ یہ مردانہ لہجہ اردو غزل میں اب تک چوری طرح استعمال نہیں ہوا۔ اس لہجے سے متعارف ہونے کے لیے
یہ چند شعرا کا ذکر کرنا چاہیے:

اللہ نہ کس طرح سے کہم جو کہم طرح
اللہ کے فقیر، یہ اللہ کے دوست
جگر کی آگ بجھے ہلہ جس میں وہ شے ا
لگا کے برف میں ساتی صراپی سے ا
کوئی بھونکے باقی جو کتے کی طرح
تو دکھار دینا اسے کہہ کے دست
ہیں زور حسن سے وہ نہایت گھمنہ پر
نام خدا نگاہ پڑے کیوں نہ ڈرے پر
گر انہیں اس پر شب نہیں کڑو نہ تا وہوں کوئی
اچکا بیپ کھڑا بدعا صراف کے اوپر
یاس داسد و شاہی غم نے دھوم اٹھائی سینے میں
خرب بگیا ہے آج دھوا دم مار کٹائی سینے میں
بچے سے ڈرے جو کتے کیوں تو اب اس کے
اپنے خدا کی طرح کھول کے جوں سین ہونے
کا بچارے کو اب کے اک بھٹا مار کر
شلوار بنو برق شرور ہار توڑے

جو قسیم صبح لپٹ گئی کسی گل کے دامن پاک سے

تو شعاع صبر نے اک چھری جڑی اس کو آکے خاک سے

بولے ہے بھی خاصہ کہ کس کس کو میں ہانڈوں
باروں سے چلے آتے ہیں مضمون مرے آگے
ہوں وہ جھرتی کہ گردہ نکلا سب
چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چاں چاں مرے آگے
ہے عاشق صادق یہ قرا ایک بہادر
میں میں تو کیا بچہ وہ ڈنٹا نہیں سوسے
نہ لہوائے کیوں کر ہوائے جنوں
کہ ہے شورش افزا یہ ساون کی زنت

یہ وہ لہجہ ہے جو میر و سودا کے ہاں ملتا ہے، نہ تو وہ دوز کے ہاں اور نہ حسرت و تہمت کے ہاں اور یہی وہ لہجہ ہے جس سے ہم انشا کو پہچانتے ہیں۔

(۳) تیسرا کام انشائے یہ کیا کہ قدرتی مظہر موسم، پہول، میٹھ، شبنم، نگار، بھرہ سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کو اپنی غزل میں شامل کیا۔ تیسرے کے ہاں بھی ایسے شعر ہیں گے اور اچھے شعر ہیں گے۔ سودا کے ہاں بھی نہیں گے مگر کم نہیں انشا کی غزل کا یہ دو حراج ہے جو قاتل کے ساتھ سارے دوجان میں موجود ہے اور انشا کی غزل کی پہچان ہے۔ مظہر کو وہ اپنے خیال کی ترجمانی کے لیے برتتے ہیں جس سے ایسی شہرہ بنتی ہے جو اچھی لگتی ہے اور اچھے شعر کو بڑھا دیتی ہے۔ یہ شخصیں بنانے کا وہ چمکتی گول ہے جسے آج کی زبان میں تصانیس (Images) کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے کہ کس طرح تصانیس اور شعر کو بڑھا رہی ہیں:

دھیان کر انشا تک اس کے غزل مظہر کی سست عرش کا دور دا ہوا، چلون انھی، چہا نکلا

اب کے یہ سر وہی چنی ہر ایک تار جم کیا کاسے چرخ پر ہی سارا کا سارا جم کیا

جو غلطے غلطے چلے چلے آئے آئے چھالوں تاروں کی چل نکلتا تو

گلوں کی کبیت کا قاتل بھی نہیں سے اب لاہ چھا نکلا

شیلے بڑک رہے ہیں میں اپنے حق کے اندر دوں تک رہی ہو چھ گری سے بن کے اندر

نظارہ سوئے دانہ شبنم اگر کروں ہاتھی ہے چپ نگاہ بھل سبزہ لار پر

سوسو طرح کی قتل دکھاتا ہے کیا کہوں نکلیں شکوے ہے جو چڑا آہٹار پر

ننگیں امیر میں جس وقت چڑھتا ہوں میں مجھ سے کہتی ہے یہ سادوں کی جھڑی والی توڑ

نہد سے ٹپوں کو چڑھاتی ہے پچھینے تلہ کو دے کر رہی ہے گھنٹاں میں زور شبنم استقامت

میں نہ رہے ہے، جاڑا ہے، ہوا سرد چلے ہے تک آند لپٹ کر مرے سینے کو تو کر گرم

شرائے میں کے ہیں ہادل گرج رہے ہیں نھارے سے فلک پر کچھ آج نہار ہے ہیں

جھمک ہے یہ کھاسا دوسرے دے پنے کی کناری میں نظر جوں برق آوے دھانیں امیر بہاری میں

نور کر دیکھو تو شبنم کو بدوئے سبزہ کس نے موتی یہ بنا اس پہ بڑے پانی کے

سہندی کی قیوں کی ہے آڑ سخت بیتی اور فوں تک رہا ہے لالے کی ہر گلی سے

پری وہ جو تک ہو خفا، رک گئی تو چھٹے سے غلطی ہوا رک گئی

ضمیں نیم بہاری یہ ہے پری کوئی اڑن کھٹو لے کو خیمہ جو فر سے اتری ہے

(۴) چوتھا کام انشائے یہ کیا کہ ”ہندوستانیہ“ کو، برہمن کی اسطوریہ کی کتابیات کو کھڑے سے اپنی

شاعری میں شامل کر کے اسے ایک انگ دکھ دیا۔ ہندوستانیہ انشا کے حراج میں اس طرح رہی تھی کہ وہ نہ صرف

اردو زبان کو فارسی و عربی کی طرح ایک انگ زبان سمجھتے تھے بلکہ اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر کو شامل کر کے اسے

بھی ایک نیا رنگ دینا چاہتے تھے۔ قدیم اردو میں یہ عنصر عام طور پر استعمال ہوا ہے۔ ولی دکنی کے ہاں بھی دیکھو

کے ہاں جو وہ موجود ہے۔ آجرو دنا تکی کے ہاں بھی یہ ملتا ہے لیکن اس دور میں انشائے شعوری طور پر اسے ایک رجحان کے

طور پر قبول کیا۔ یہ تقریباً انشائے شعوری میں بھی کیا اور ایک ایسی شعوری تھی جس میں عربی و فارسی کی چھت نہیں ہے اور نہ

میں رانی نکلی کی کہانی لکھ کر اس درجہ کی کوشش کیا۔ یہ بھی ایک نیا طرزِ ادا اور نیا رنگ تھی ہے جو انکسے سے۔ انکسے اس رنگ کو غزل میں اچھا کرنے کے لیے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ خالص ہندوستانی روڈ مرہ، بھارہ اور افغانا اور راجن سے پیدا ہونے والے لہجے کو غزل میں سمو دیا اور اس طرح برتا کر وہ نیا موسیقی پیش کی۔ اس سلیج پر انھوں نے عربی وقار کی الفاظ کے استعمال سے گرج کیا۔ دوسرا کام یہ کیا کہ ہندوئی اسطورہ روایت کو کسی نئے تفسی سے برتا جس طرح عربی وقار کی اسطورہ دکھائی دے اور عکاسات کو برتا جاتا تھا۔ اس سے اردو غزل کے رنگ و مزاج میں ہندوستانییت پیدا ہوئی جو اس دور میں ایک نیا رنگ تھا۔ یہاں ہندوستانی عنصر عربی وقار کی روایت کے مزاج میں گملا جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

مرے دل میں ساپ ساپ سا پھر گیا، مرے ہی سے جھکن چھڑ گیا

مری بھڑی باغ آواز گیا، مری جاں نثار نے فٹس کیا

سحر ایک ناش پھوٹا مجھے جو دکھا کے ہنسنے تو اٹھارہ میں نے تارا کہ ہے لفظ شام الٹا

ہے بندھا بیٹھ کے تار کا جھولا کیوں نہ لے جھونکنے یار کا جھولا

مرے ہے جو بازو میں اک نعل سا سو تیرے ہی پاؤں کا توڑا لگا

کینرے کے ہ آگیا میں لگا رادھا بولی ہے کشن یہ کان کو سورے آنگ میں کینرا

جہاں کے تھے دھڑ بھڑتی بی کنواں بھانے کو داں کسی نے

زمین کھودی تو ایک بونگی دھرے ہوئے سر پہ تار لگا

نہ کیوں کرین کے ہنسنے کے پھولوں کے نظر آویں جو جنگل کی سے جنگی آپ پہنے بھاگ کا جھڑا

مبارا ہا جہاں چلتے تھے سوتی ہنس کے جڑے وہاں کا آب شری تھا کہ بنا ہے کاک کا جھڑا

فہمیں کچھ بھید سے خالی یہ تھکی داس کی صاحب لکایا ہے جو اک بھڑے سے تم نے آکھ کا جھڑا

لیٹ کر کشن کی سے رادھا کو نہیں لگی کہنے ملا ہے چاند سے اے لالہ، اندھیرے پاکھ کا جھڑا

بھانے ہیں ہم تم کو کیا شیخ تیرے دما آنے دیجے تو بھولی کی رت

یہ جو ہمت چیتے ہیں رادھا کے کنڈ پر اوتارین کے کرتے ہیں پر یوں کے جھنڈ پر

شیو کے گلے سے پادھی بی لپٹ گئیں کیا ہی بہار آج ہے برصا کے رنڈ پر

بھٹ کھنکھارے کو سے کانٹے چڑیں لگی خاک روٹی اور تھک اور جتا، بیج ترینی

لونا پتھاری کی قسم کھوا ہر کی کالی بلا کی غول جاپان کی قسم

کھلا کے مال پوتے، تر قراتے موہن بھوک گروہی جیلوں کو اپنے بھڑ کرتے ہیں

چڑھے یہ رادھ میں سکھا میر دھرم پتک کہ بندو دھرم ہر اک داں جھکانے گردن جانے

ہیں دو جنگی میر، گرو اہمیت، رنجی کے سامنے ہانکا دیو جیوں، وحشت پر ہی ہے ہانگی

ہو دیں پر لوگ اوسے بھان تو لال کھٹام ان کے پھلنے کے لیے سول اگر لیتا ہے

ان اشعار میں ہندوئی کلچر عربی وقار کی لکھ روایت سے مل رہا ہے۔ لہجے کے آہنگ بھی ایک دوسرے سے

مل رہے ہیں لیکن ایک اکائی نہیں پہنچے۔ یہ وہ رنگ ہے جو انکے لئے اس دور کی غزل میں شامل کیا۔ یہ رنگ ہندی اسطور کے متعلق سے کرنا ہو جاتا ہے اور اس کی جو فصل باقی ہے وہ ٹٹاؤں میں اس لیے ہے کہ ان سے حالِ اردو داؤں نہیں ہیں۔ اب تک بزرگیم کی سانی جھلجھالی تاریخ میں یہ عمل اسی طرح ہوتا رہا ہے کہ جب بھی ایک نگار رنگ دوسرے نگار پر حاوی آ جاتا ہے تو اس کی فصل دوسرے نگار کے ٹوکوں کے لیے ابھتی ہو جاتی ہے۔ جب عربی و فارسی کے الفاظ، اصطلاحات، کنایات و تہذیبیات حاوی آ جاتی ہیں تو غیر اردو داؤں کے لیے ابھتی ہو جاتا ہے اور جب شکریت کے الفاظ، اصطلاحات، تہذیبیات حاوی آ جاتی ہیں تو وہ رنگ اہل اردو کے لیے ٹٹاؤں میں ہو جاتا ہے۔ ان دونوں کے اخراج سے تیسرے نگار کی راہ ہموار ہو سکتی ہے اور یہ صورت حقیقی تخلیقی سلاخ پر تیر کی شاعری میں ابھری ہے۔ انکے لئے ہاں یا اخراج چوٹی طرح ایک اکائی نہیں بنتا لیکن ایک محسوس مصدر جو ان کے حضور پر اردو شاعری کے لیے ایک نئے امکان کو ضرور ابھارتا ہے۔

(۵) پانچواں کام اردو غزل میں انکے نے یہ کیا کہ اس میں طراوت، جسطرح دل لگی، مضمحل، شوقی، پیچھے چھاڑ کے مضامین اور جوہر شامل کر کے اسے گفتگو بنا دیا۔ پانکے کے مخصوص مزاج سے پیدا ہونے والا مخصوص رنگ ہے۔ غزل میں اس سے پہلے اس طرح یہ رنگ شامل نہیں ہوا تھا۔ انکے کام کا یہ بنیادی مزاج اور بنیادی رنگ ہے۔ اب اپنی قیرونی میں پھر اشد کہہ انکے، جو جس میں طراوت، (ص ۵۹) انکے لہجے کے واسطے کہہ اور اک غزل (ص ۱۸۳)۔ اب پیچھے چھاڑ کی غزل انکے ایک اور ٹکڑ (ص ۱۸۶) یہ رنگ ان کے سارے کلام میں ہر جگہ رنگ بھرتا ہے اور پانکے کی متعارف و منفرد خصوصیت ہے۔ ان کا شعر پڑھ کر آپ آتے پسند کریں یا نہ کریں لیکن مزاج کی شوقی، جسطرح طراوت کا رنگ ہر بھی آپ کو ابھانے لگا۔ یہ کام وہ مزاج کی شوقی سے بھی کرتے ہیں اور روئے اور قائلوں کی جزاوت سے بھی جن سے ایک خاص طرح کی گفتگو، طراوت اور شوقی پیدا ہوتی ہے۔ یہاں ہم نے اس رنگ کی مثالیں الگ سے دی ہیں وہی ہیں کہ ان کا کم و بیش سارا کام اس کی مثال ہے۔

انکا کی غزل اردو غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ ہے جس میں اپنی قادرانہ لکائی اور فنی مہارت کے ساتھ، انکے نے عشق اور جذبہ احساس کو ایک کر کے، اپنی طراوت و خوش فہمی سے ایک نیا رنگ دے کر نئی نسل کے شعرا کے سامنے ایک نئے امکان کا درکھول دیا ہے۔ اس غزل میں نہ لم جاناں ہے اور نہ لم دوراں، معاملہ ہندی میں گاہ و گاہ جو عشق سا نظرا آتا ہے وہ بھی عشق نہیں عشق ہوتی ہے۔

نئی نسل کے شعرا نے انکا، جرأت، جسعتی اور رنگیں سے کئی باتیں سیکھیں:

(۱) سنگار اور فنی، مشکل زمیوں میں شعر کہنا اور غزل و غزل لکھنا۔ انکے نے اٹھارہ غزل تک کہا ہے۔

(۲) جذبہ احساس سے بحث کرنے کے مضامین پیدا کرنا۔

(۳) رابطہ گفتگو اور معاملہ ہندی کو جزو شاعری بنانا۔

(۴) فنی نکات اور مرضی نکات کا اظہار کرنا۔ زبان و بیان پر غیر معمولی زور اور توجہ دینا۔ اسبذ بان "ذریعہ"

کے بجائے "مقصود" بنی کی اور خود "شاعری" مقصود نہیں رہی۔

(۵) انکے نے جو "ہندوستانیہ" پر زور دیا تھا وہی نسل کے شعرا میں تو مقبول نہیں ہوا لیکن "اردو پن" کا

روحان ضرور دلایاں ہوا۔ انکا اس روحان کے پیش رو ہیں۔

انکے نے غزل کے بعد جن اصنافِ سخن پر زور دیا وہ تہذیبی اور شعری ہیں۔ اردو میں انکا کے معلوم

قصیدوں کی تعداد اس ہے۔ ایک قصیدہ سحر میں ہے۔ تین قصیدے ”مغنیۃ“ میں ہیں جن میں ایک غیر محفوظ قصیدہ بھی شامل ہے۔ ایک ایک قصیدہ بادشاہ عالی کبر (شاہ عالم جانی) اور شاہزادہ سلیمان شہو، بادشاہ انگلستان چارلس سوم اور دوستان جان کی مدح میں ہے۔ دو قصیدے یحییٰ اندولہ و نواب سعادت علی خان کی مدح میں ہیں۔ فارسی و دیوان میں ایک ایک قصیدہ حضرت امیر خسرو دہلوی علی مدنی رضا کی شہنشاہی مغنیۃ میں ہے۔ دو نواب لباس علی خاں کی مدح میں، دشمن شاہزادہ سلیمان شہو کی مدح میں اور ایک نواب سعادت علی خاں کی مدح میں ہے۔ اس طرح فارسی قصیدوں کی تعداد آٹھ اور اردو فارسی قصائد کی مجموعی تعداد (۱۸) ہو جاتی ہے۔

حمود نعت اور مشقیت کو چھوڑ کر قصیدے کا دور پار کا چوٹی کا ساتھ ہے۔ جب تک دور پار قائم رہے قصیدہ ایک نہ دھار اور اہم مطلب سخن کی حیثیت میں زندہ و مظلوم رہا اور جب دور پار ختم ہو گئے تو قصیدہ بھی وقت کی گردنیں دب گیا لیکن اس کا حراج آج ایک اردو شاعری کی دوسری اصناف خصوصاً سرشیدہ اور سبب غصوں میں شامل ہو گیا۔ اقبال کی شاعری میں یہ آج تک رہے تو تھے وہ مراد لہجے کو ختم دیتا ہے۔ م۔ راشد آزاد اعظم کے جدید شاعر ہیں لیکن ان کی آخری دور کی غصوں پر بھی قصیدے کے آج کے دلچسپ کاثر لایا ہے۔

روایتِ قصیدہ کے مطابق، اکتانے بھی شکارِ دھلیں، شمال کی ہیں اور ان زمینوں میں سرسبز شجر کا لے
ہے۔ چتر زمینوں کو پانی کر کے مٹی بن گئیں سے قصیدے کو کھانا شامی کا کمال تھا۔ انوری، خاکانی، مرقی، کے قصائد
دیکھیے۔ انصاری اور سعدا کے قصائد دیکھیے۔ عام طور پر بہترین قصیدے مشکل زمینوں میں ملیں گے مثلاً اکتانے حقیقت میں
جو قصیدہ لکھا ہے اس کا مطلع یہ ہے:

مگر چاہا کہ سب بھوک دے اہل آتش منہ تو دیکھ کر کہے آ مجھے اہل آتش

اس میں اہل حق، احرار حق، اور باق، باعراق، مشائخ و فقیہہ کا ہے ہیں اور "آئین" روایک ہے۔ اس میں سنی
رنگین کے ساتھ سرحد شرعیہ کا مشکل کام تھا۔ انھوں نے یہ کام احادیث سے ایک دینی سے انجام دیا اور جب ۱۵۲۸ء کا یہ
اردو قصیدہ ختم ہوا تو لکھا:

فاری میں وہ دھواں دھار قصیدہ سنو اور ساتوں دوزخ کو چلا، جو کرے وہاں آتش

اور اس کے بعد ۳۳ شعر کا ایک قصیدہ جاسی زمین میں خاوری میں لکھا۔ اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے انھوں نے ۳۶ شعر پر مشتمل ایک اردو قصیدہ غیر محفوظ لکھا۔ اس میں بھی اشعار درج ہیں۔ ایک اور قصیدہ سے میں نہیں جانتا، وہاں اشعار و زبان اور غیرہ قافیے ہیں اور دو بیت ”آتش و باد و آب و خاک“ ہے۔ اتنی مشکل زمین میں بھی ربط و شکوہ و الفاظ موجود ہے اور مضمون آفرینی بھی اپنا جلوہ دکھا رہی ہے۔ شاید بڑا حلیماں شکوہ کی صراحت میں جو قصیدہ ملتا ہے وہ ”غیر مروف“ ہے اور اس میں کوٹ، اجپ، گردابٹ، نہٹ، بھٹ، دھنٹ اور غیرہ قافیے ہیں۔ اس زمین میں انھوں نے (۷۰) شعر کا قصیدہ لکھا ہے۔ حرف ”ت“ کی جہ سے ایک بھی قافیہ خاوری و عربی زبان کا نہیں آیا ہے اور اردو زبان کے اپنے الفاظ سے قصیدہ سے میں اپنے لہجے کا کمال دکھایا ہے۔ غراب، سعادت علی خاں کے جشن جلوس کے موقع پر جو قصیدہ لکھا وہ بھی غیر مروف ہے اور اس میں آدم، باطمین، ختم، باطمین اور غیرہ قافیے ہیں۔ اس میں تین مطلع ہیں اور دو رباعی کے ساتھ معنی کی رنگینی بھی موجود ہے۔ بادشاہ افغانستان ہاراج سوم کی صراحت میں جو قصیدہ انھوں نے لکھا ہے اس میں تین مطلع اور ۷۰ اشعار ہیں اور یہاں بھی دو ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک بلند یا بے قصیدہ سے میں ہونی چاہئیں۔ لیکن انھوں نے اپنی

ساری شاعرانہ قوت، چرگوئی اور علم و فضل کے باوجود اپنے قصیدے کو ایک محو از ان اکائی جانے میں نصرتی اور سدا کی طرح کامیاب نہ ہو سکے۔ اس عمل میں ان کے گنڈے رے پن کا دخل ہے۔ وہ بہت دیر چاہیہ نہیں رو سکتے اور قصیدہ، قصیدہ گو سے عجیبگی کا مطالعہ کرتا ہے۔ بادشاہ عالی کو ہر کی مدح میں جو قصیدہ آتش لے لکھا ہے اس میں کامیابیہ نفاذ موجود ہے، مدح بھی نہ کر رہا ہے، شاعرانہ حسنی معنی اور حسن بیان بھی موجود ہے لیکن مختلف اجزائے ترکیبی کے درمیان وہ توازن نہیں ہے جو قصیدے کو ایک اکائی بنا دیتا ہے۔ جتن ساگر کے موقع پر شاہزادہ سلیمان شگود کی مدح میں جو قصیدہ انکے لے لکھا اس میں حسنی مطلع موجود ہے اور دوسرے شعر سے پوری طرح یکساں ہے:

موج دم میں نے جولی ہتر گل پر کدوٹ جنہنژ باز بہاری، سے گئی غنید اجبٹ

دیکھنا کیا ہوں سر جانے ہے گھڑی ایک پری جس کے جوہن سے نکلتی ہے پڑی گدواست

اور اس کے بعد اس کے حسن و جمال کو بیان کرتے ہوئے تفصیل سے سراپا لکھا ہے۔ اس سے کیف و نشاط کی افشا پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے بعد ”گر یخ“ کے یہ شعر آتے ہیں:

الغرض تھی جواس اوصاف سے موصوف اس نے اپنے کھڑے سے داہنے کی مسلسل کو اٹ

مجھ سے ستمگ ہو کہا، دلچہ ہزار ہوں میں خواب غفلت سے بس اب چاک، نگے مرے لپٹ

نہیں آراستہ ہے ساگرہ کی اس کی جس کی ہر لکڑ دا اپنے میں ہے سب کدوٹ

یعنی وہ شاہ سلیمان کو شگود اس کی سے نیر حشمت و اقبال کو ہے چکاہٹ

”گر یخ“ سے معلوم ہوا کہ وہ پری جس کا سراپا تفصیل سے بیان کیا گیا ہے دراصل دلچہ ہزار ہے۔ یہاں تک ناچنے سنجیدگی کے ساتھ یہ قرار دیتی ہے لیکن اس کے اجزائے ترکیبی اور جملے میں وہ توازن نہیں ہے جو ہر بڑے قصیدے کی جان ہوتا ہے۔ اس قصیدے کو دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ تعجب کا سراپا زیادہ طویل ہو گیا ہے اور اس میں بھی انکا کھل کھینچتے ہیں۔ مدح اور دعا کا حصہ بھی شیب سے کم ہے۔ لیکن ایسی زبان شعر میں لے آتے ہیں جو قصیدے کے مزاج سنجیدگی کو بخروج کرتی ہے مثلاً

شود غمخو کو یہ کہہ بیٹھے خرام اس کا صاف دال نے بین، ابے دور، پرے ہو، چال سٹ

لیکن اس کے باوجود قافیوں کی وجہ سے اس قصیدے میں ”اردو پن“ گہرا اور نمایاں ہے۔ یہی ”اردو پن“ انکا کی انفرادیت ہے۔

نواب سعادت علی خاں کے جشن جلوس کے موقع پر جو قصیدہ پیش کیا اس میں ”گر یخ“ کمزور ہے۔ یہاں مطلع جانی میں مدح اور گر یخ گنڈے ہو گئے ہیں۔ اس قصیدے میں بھی مختلف جیسے عدم توازن کا شکار ہیں۔ ”گر یخ“ کے یہ دو شعر، جن کی نہ صرف زبان تسنن آمیز ہے بلکہ معنی بھی جھٹل ہیں، قصیدے کے مزاج اور اس کے توازن کو بخروج کرتے ہیں:

غم مستحق سے کہتے ہیں مگر وہ غفاق عوض اس کے کہ دیا کوئی گھڑی دل کو الم

آپ کے سننے کو ہم لوج جہیں سے لیں گے ہم چکا کر کے قصیں چھوڑیں گے، باحضر غم

اسی طرح دعا بھی پر اثر نہیں ہے اور رد وادی اور غم کے ٹھکنے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ قصیدہ ادھر سے ہی کا چٹر دیتے ہوئے اچانک غم ہو جاتا ہے۔ اس کا خاتمہ اسی لیے کمزور ہے۔ اس قصیدے میں انکا نے غرض دعا بھی کیا ہے اور وہ

اتنی بے ادبی کے ساتھ کہ تم اور چچی بھی ٹھوڑی مقررہ کردی ہیں۔

نو بہت اتفاق میں جیری کی سدا بختی رہے
سید اشک کی بھی عرض ہے اب خدمت میں
حکم ہو مجھ کو عزت ہے میں انھی لاکھ روپے
باپ کی میرے جو کچھ کچی سو مجھ کو ملے
پاکي ایک تھنڈل ہو مجھے ہمار دار
ایک ہاتھی بھی ملے چاندی کے نوے سہیت
جو مرشد ابھی اور شاہ ہو تا میری بھی
یون و افروز و طیل و دلی و زیر و بم
قبر ہے عالم افلاس کا اوس پر یہ قسم
جیری ہمت سے یہ کیا دور ہے اسے ہر کرم
پونچھ کر دیکھ دوں سے ہے لاؤ غم
تا سوار اس پر بکروں میں بھی ہو شاہ و خرم
نیری دولت سے ہوا بندے کو بھی باہ و خرم
بکر سے سر سے نکالیں گا ہو غم (۹۷)

اسی قصیدے میں، جیٹھ قصیدہ کے مختلف حصے جو دم تو ازن کا ذکر ہو گئے ہیں۔ اشک کی بہت پسند، طراوت، رنگ، طبیعت
قصیدے کی سلیجی کی بھروسہ کر دیتی ہے۔ اس قصیدے میں اپنے علم و فضل اور مختلف زبانوں سے واقفیت کا اظہار اشک
نے اس طرح کیا کہ پائیس (۲۳) شعرا میں جیٹھ (۱۳) مختلف زبانوں میں شعر اور مصرع لکھے جن میں فارسی، ترکی،
عربی، خراسانی، نیپالی، ہندی، مراٹھی، گجراتی، مراٹھی، پنجابی، دریاج، بھاشا، مال ہیں۔ اس بہت
پسندی سے اشک کی شاندار انکاد کی کاغذ کار ہوتا ہے لیکن چنانچہ قصیدہ کا تو ازن بکھ جاتا ہے۔ دراصل اپنی ذات اشک کے
لیے اتنی اہم تھی کہ وہ ہر جگہ ظاہر ہو جاتی ہے۔ وہ قصیدوں میں بھی اپنی ذات و شخصیت کا اسی طرح اظہار کرتے ہیں جس
طرح غزل میں کرتے ہیں حالانکہ قصیدہ اور غزل دونوں انکی اصنافِ سخن ہیں جو ذات کے براہ راست اظہار کے
بجائے اسے چھپا کر ظاہر کرنے کا فن تھا کرتی ہیں۔ ہر وقت اپنی ذات کے اظہار سے بڑھ کر اپنے والدِ مہتمم تو ازن اشک کی
قوت کو ذکر سے بھارتا ہے۔

”قصیدہ و درج بادشاہ افغانستان جارج سوم“ اشک کا طویل قصیدہ ہے جو کھنڈ میں چارج سوم کے جشن
ساگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا۔ اس قصیدے میں ان کے دو مہم درج ہیں۔ ایک نواب سعادت علی خاں اور دوسرے
جارج سوم قصیدے کی مصحوب بہار ہے جس کو چھ کر شاہ و کیف اور صرست و شاہدانی کی فضا پیدا ہوتی ہے۔ مصحوب
میں جہاں جمن و نہاں جمن کی نزاکت، بانگین اور بطور سامانی کا نقشہ کھینچا ہے وہاں موقع کی مناسبت سے اشعار میں کئی
انگریزی الفاظ — پوڑا، کوچی، گیاں، چٹن، مارکن — بھی استعمال کیے ہیں۔ اس کی بہار پر مصحوب خواہش ہے اور
موقعِ محل کے مطابق جشن کی روایت، چل، چل، چل، چلت بھرت اور حسن و جمال کے بیان سے اسکی فضا پیدا ہو جاتی ہے جو
عالمِ شاد کو ابھارتی ہے۔ نچ، رنگ، کاماں ہے اور درگاہ، کے سراپا کے بیان سے اس میں حسن و سرور کی کیفیت پیدا
ہو جاتی ہے۔ طویل ”مصحوب“ کے بعد ”گرچ“ آتا جس میں یہ خبر دی جاتی ہے کہ آج جون کی یاد دہانی ہے اور جارج
چارلس، جم مرتبہ شاہانوں کی ساگرہ کاٹوں ہے اسی لیے اس میں پیش و محشر کی یاد اس رہی ہوئی ہے:

یہ فخر سن کے ہوا شاہ و فخر آفاق جس کے مقدم کے سبب ہے یہ جہاں رنگ چمن
اس کے بعد نواب سعادت علی خاں کی مدح آتی ہے۔ اس میں جہاں جو درگاہ، طاقت، گھوڑے کی تعریف ہوتی ہے
وہاں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ اس طرحی کا سبب یہ بھی ہے کہ انگریز اور نواب دونوں ایک دوسرے کے گھر سے رازدار ہیں۔
اس کے بعد مطلع دانی آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح کی جاتی ہے۔ یہ مدح بھی اپنی نوعیت کی منفرد مدح ہے۔ اس

میں جہاں تاج و تخت، انوار و بخت کی تعریف کی جاتی ہے وہاں علم و تحقیق، سائنس اور ترقی کی بھی مدح کی جاتی ہے
 "الکٹریسیٹی" (Electricity) کی دریافت کو بھی موضوعِ بحث بنایا جاتا ہے اور ایسے اشعار کے کہے جاتے ہیں جن سے
 نوابانِ اودھ کی انگریزوں سے وفاداری کا گہرا اظہار ہو

نیچے سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا کر کے کیا کام پکرا وہاں جو کیا تھا وہاں
 لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک وہ وار دھڑکا کاپ گیا جس کے سبب سب دیکھیں
 قوم انگریز یہ ہیں ایسے کہ جن سے کالے آوے گر فوج عقاربے سمیت آبر میں
 دبدب ان کو خدائے وہ دیا جن کے حضور بیڑ کیا ہے وہ بھیکن ، وہ کہاں کا راہوں
 کہیں نہ اس قوم سے ظاہر ہو قیامت الہی ان کے ہے سر چ وہی مہر لگا ساہی فتن

اس کے بعد مطلع ثالث آتا ہے جس میں جارج سوم کی مدح، عدول گستری و طاقت کا بیان کر کے یہ شعر لاتے ہیں جس
 سے اپنے علم و فضل اور ذہنِ عالی کے اظہار کی صورت پیدا ہو جاتی ہے:

بزمِ شانہ کو اب قصہ بھی ہے میرا عربی ہول کے دکھلاؤں بج اک سحر سخن
 اور اس کے بعد ترکی و فارسی دونوں کے کچھ اشعار عربی، ترکی، اور فارسی کے لاکڑائی وادے کو اظہار دے
 اور سامنے لاتے ہیں۔ اس قصیدہ کی دو گانیاں اولچسپ ہے اس میں اشعار نے قماشِ بیدار کیا کہ یہ شعر کہہ کر دغا کو گورس
 (Chorus) میں تبدیل کر دیا:

اب دعا مانگتے ہے اشعار کہو اشعار مل کے آئین کرو آئین سب اسے سال سخن

اس کے بعد میر و شعر آتے ہیں۔ اس شعر سے اشعار نے مجبور کر دیا کہ سب اہل و دربار اہل سخن آئین کہیں۔ ساتھ ہی اس
 کو رس سے اشعار کے قصیدے نے جشن میں وہ کیفیت پیدا کر دی کہ سب دوسرے اہل سخن کے قصیدے اور قطعات
 بجاگ ہی کر رہ گئے۔ موقعِ شمس اشعار کا یہ کام ایسے موقع پر اکٹھا کرتے تھے۔ ایک جگہ اپنے روزِ پنجہ میں لکھا ہے کہ "میں
 نے اس قطعوں جیسے کیفیت کے طور پر کہا تھا اور بندوبست کر لیا تھا اپنی بیب سے نکال کر حضور کے ہاتھ میں دے دیا۔ ارشاد
 ہوا: "تم بڑھو"۔ سات آیات تھیں۔ میں نے وہ قطعوں کیفیت چھا اور سب حاضرین سے کہا کہ آئین لکھیں۔ سارے
 سامعین نے آئین اور اشعار اٹھ کر پڑھائے۔ یہ قصیدہ اشعار کا بہترین قصیدہ ہے۔ فنی اعتبار سے بھی اس میں بڑی حد تک
 توازن قائم رہتا ہے۔ جہاں توازن بکھریا ہوتا ہے وہ وہی مقام ہے جہاں اشعار اپنی شخصیت، ماہی ذات کو قصیدے میں
 براہِ راست ظاہر کرتے ہیں۔ عربی و فارسی و ترکی اشعار ایسے لیے اس قصیدے میں ہے موقع و بے گل معلوم ہوتے ہیں
 کہ یہ اشعار اس قصیدے کے ارتقا میں کوئی کردار ادا نہیں کرتے بلکہ وحدت اثر کو بکھریا کرتے ہیں۔ اس کے
 برخلاف موقعِ گل کی مناسبت سے انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کر کے اس قصیدے کے حوا میں ایک نیا رنگ بھر
 دیا ہے، جو اچھا لگتا ہے۔ سعادت علی خاں دسرف انگریزوں کے ہاتھ میں کھجی تھے بلکہ طوطی انگریزی زبان میں کہتے
 کھاتے اور گل کے دلدادہ تھے اور انگریزی زبان بھی سمجھتے تھے۔ اشعار کو پورا عزم و قہاں انگریزی الفاظ کے استعمال
 سے وہ یقیناً خوش ہوں گے۔ اس قصیدے سے محسوس ہوتا ہے کہ اب محلِ گلگور اور اس کے ساتھ عربی، فارسی، ترکی
 زبانیں محفلِ باہر ہو رہی ہیں۔ اسی لیے اس قصیدے میں ان تینوں زبانوں کے اشعار موقعِ گل کے لحاظ سے بے
 ضرورت سے نظر آتے ہیں۔ اگر قصیدے سے انھیں خارج کر دیا جائے تو ان کی کمی محسوس نہیں ہوگی۔ اس قصیدے میں

انٹاکا کے دو مصداق ہیں۔ انٹاکا نے ان دونوں (نواب سعادت علی خاں اور چاند سوم) کی اس طور سے مدح کی ہے اور قصیدہ کو اس طرح اٹھایا ہے کہ دونوں کی مدح میں توازن قائم رہتا ہے۔

انٹاکا کا قصیدہ تختی کی پر ادا، علم و فضل کے اعتبار اور ذریعہ ان اور خوشی مدح کی وجہ سے یقیناً قاضی ذکر ہے۔ شہزادہ سلیمان شاہ کو کی مدح میں جو قصیدہ انٹاکا نے لکھا وہ بھی اپنے ذریعہ ان، چلیپا پن، رنگینی اور اردو کالموں کے لحاظ سے سچا ناظر آتا ہے۔ اس میں امرایاں بھی پوری جزئیات کے ساتھ موجود ہیں لیکن ان سب خوبیوں کے باوجود یہ سب قصیدے اس توازن سے محروم ہیں جو چاند سوم کے جشن ساگر کے موقع پر لکھے گئے قصیدہ میں ملتا ہے۔

انٹاکا بحیثیت قصیدہ گوہر ترقی، سور اور ذوق یکساں نہیں دیکھتے، حالانکہ ان کا وہ ہماری مزاج ان کا علم و فضل اور چاند سوم انٹاکا قصیدے کے مزاج سے پوری ماسابیت رکھتے تھے، لیکن ان کے مزاج کی چلیپا ہوت، چڑچلیا پن اور خود پرستی اس توازن کو بھروسہ کر دیتی ہے جو مثالی قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان کے قصائد کے مختلف حصوں کو الگ الگ دیکھیں تو وہ فن قصیدہ کے معیار پر پورے اترتے ہیں لیکن جب سب کو ملا کر ان کے قصیدے کو بحیثیت مجموعی دیکھا جاتا ہے تو وہ ایک سالم کاف کی نہیں بنتا۔ اسی لیے شیلتو نے کہا تھا کہ ”چچ صنف واطریت را تو شعر و کفایت“ [۹۹] لیکن انٹاکا کی جدت پسند طبیعت ان کے قصیدے کو دلچسپ ضرور بنائے رکھتی ہے۔ غزل کی طرح ان کے قصیدوں میں بھی ہندو سائنیت موجود ہے۔ انٹاکا کو زبان وانی کے ساتھ فن نگاری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے۔ غیر مقلد قصیدے میں کم و بیش انھوں نے سارے صنائع استعمال کیے ہیں لیکن یہ قصیدہ جہاں ان کے علم و فن اور قدرت کا کام کاروبار ڈالتا ہے، وہاں شاعری کے اعتبار سے بے اثر ہے۔ انٹاکا اسی لیے ایک ممتاز قصیدہ گو کہ ہیں لیکن عظیم قصیدہ گو کہ نہیں ہیں۔ یہی صورت ان کی غزل میں سامنے آتی ہے اور یہی صورت ان کی مثنویات میں نظر آتی ہے۔

انٹاکا نے اردو میں کل کیا وہ مثنویاں لکھیں، جو یہ ہیں:

(۱) اور راز خود (دو زبان، اعلیٰ برجاسی کا حصہ ہے۔ ایک مثنوی نہیں ہے)

(۲) اور کھنکھل (۳) اور کھنکھل (۳) اور کھنکھل (۵) مثنوی، لیل (۶) مرغ نامہ (۷) شکار و تہذیب نامہ فرہام

(۸) مثنوی بحر حلال (۹) مثنوی در لہجہ اردو (۱۰) کھنکھل چاند (۱۱) نکات

نجات نے خازن، چیک، راز خود کام، شہرہ کی طرح میں مثنویاں لکھی تھیں، انٹاکا نے زبور، کھنکھل،

پیش اور گیسو وغیرہ کی انھیں اور لکھ و مرغ کے بارے میں مثنویاں لکھیں۔

”درد و زبور“ انھیں انٹاکا نے مصلوٹوں کو موضوع فن بنایا ہے جن سے سارا شہر زور و جوش ہو گیا تھا اور ان کی

کثرت کو طرح طرح کی دلچسپ تفسیلات سے بیان کیا ہے۔ صرف پہلے مصرع : ”ان بھڑوں نے کیا یہ اب کے

قہر“ سے معلوم ہوتا ہے کہ بھڑوں کی شہر کے لیے آج ہاں بن گئی تھیں لیکن اس کے بعد انٹاکا اس کثرت کو ایسے لطف سے

بیان کرتے ہیں کہ یہ انھیں راضی بلکہ اس صورت حال کا دلچسپ شاعرانہ طریقہ ان اعتبار بن جاتی ہے۔ کبھی وہ کہتے ہیں:

کس ایسا مظلوم ہوتا کہ ”سارے چنپا کے بھول بھٹل گئے اپنا بھل اشرافی کی کیا ہیں، کھریاں ہی بھڑ رہی ہیں سب

درد و زبور کے بڑے ہیں بار۔ کبھی کہتے ہیں کہ یوں مظلوم ہوتا ہے جیسے ہر طرف انداس کے بھول بھڑے بڑے ہیں یا

درد و زبور کے بار کو کہ ہے ہیں یا خوش آگوز درد ہو گئے ہیں۔ اسی مثنوی کے دوسرے حصے میں اعلیٰ برج کی زبان میں

چند شعر کہے ہیں جن میں بتایا ہے کہ بھڑوں نے ایک بھڑے کو گھیر لیا اور بھڑوں کی کثرت کو اس انداز سے بیان کیا ہے

جس طرح پہلے صفحے میں کیا تھا۔ کبھی وہ کہتے ہیں کہ کل محظوظی سے دامن کوہ ہل گیا ہے۔ ہر طرف سروں پہلوں لگی ہے۔ سب نے اچھے کے پکڑے لیکن لے لیے ہیں۔ سب چنگ سوئے کے بن گئے ہیں۔ دریا میں ہل دی گھول دی ہے۔ اس مشغولی کا انداز بیان ہے اور اس بیان میں کوئی رخ ایسا نہیں ہے جس سے چہ صفحہ ولا کسی سمت یا کسی نتیجہ تک پہنچ سکے۔

یہی صورت مشغولی ”نورجھنگل“ میں سامنے آتی ہے۔ اس میں گھٹلوں کو موضوعِ سخن جا کر لائی گئی گھٹلوں سے اس کی کھڑت کو بیان کیا ہے۔ جب انکا کہتے ہیں کہ گھٹلوں کی کھڑت سے تمام درخت شاخ و برگ خالی ہو گئے ہیں۔ تمام تر دریاں مری ہو گئے ہیں۔ دریاؤں کے کنارے ہو گئے ہیں۔ سب گل لگی باغات بن گئے ہیں۔ سارے جانور سرخاب ہو گئے ہیں۔ جنم لو کے آسودہ ہو گئی ہے۔ ہر جگہ سرخ کھوپ کی ہوئی بن گئی ہے۔ تو اس بیان سے گھٹلوں سے نفرت و بیزاری پیدا نہیں ہوتی۔ بلکہ ان کے اعتبار سے تجددِ ندر کی طرح یہ مشغولی بھی ناکام ہے۔

”نورجھنگل“ میں بھی یہی جائز انداز ہے۔ اس میں بھی کوئی اخلاقی یا اجتماعی جہت نہیں ہے۔ بس انکا جھگڑوں کی کھڑت کو شاعرانہ انداز میں بیان کرتے پہلے جاتے ہیں۔ مشغولی ”نورجھنگل“ کا بھی انداز بیان ہے اور وہی رنگ و بھن ہے جو چٹیلی اور مشغولیوں میں ملتا ہے۔

مشغولی ٹھیل جس کا اور مراد مٹیل عام بھی ہے۔ ایک مختلف مشغولی ہے۔ اس مشغولی کی وہ تالیف یہ ہے کہ ”جان کاوش“ نے انگریزی میں ایک قصہ لکھا۔ خوابِ سعادت علی خاں کے ایک مصاحب کا راک صاحب نے اس کا فارسی مترجم کیا۔ خواب نے انکا سہارہ میں منظوم ترجمے کے لیے کیا جیسا کہ انکا نے مشغولی میں خود لکھا ہے:

انگریز جان کاوش راقم	قصہ کے ہونے والے مترجم
ہیں فارسی میں کمارک صاحب	وہ خاص حضور کے مصاحب
انکا سے یہ ترجمہ حمید	موزوں ہوا ہے اسے کہ و مر
حسب الحکم بتاب عالی	منظوم ہوئے ہیں یہ لالی

انکا نے یہ بھی لکھا ہے کہ دسمبر ۱۹۰۷ء کا ایک سچا واقعہ ہے۔ اس مشغولی میں بہادر نائی دیو پیکر پاشی اور چٹیل نائی جھٹی کی چار بار حقیقی کوثر دے تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ سارے جنگل کے مختلف چاند پوند نے جب اس محلِ جنگلی کو دیکھا تو ان پر کیا اثر ہوا۔ اس مشغولی میں راجہ جگت سنگھ نے غلط بیان پیدا کیا گیا ہے۔ ۲۰۵ اشعار کی یہ مشغولی اپنے موضوع کے اعتبار سے اچھوتی ہے۔ بیانِ حقیقی و بلاغتِ لذت انگیز ہے لیکن باقی مشغولی میں ۱۰۰ زور چاہی نہیں ہے جو انکا کی فیادہی صفت ہے۔

”مرغِ عامر“ انکا کی طویل ترین مشغولی ہے جو (۲۳۱) اشعار پر مشتمل ہے (۱۰۰) انکا کے مزاج کے برخلاف یہ ایک عجیبہ مشغولی ہے جس میں نیا مرغِ بازی کے سارے اصول و قواعد بیان کیے گئے ہیں۔ اس میں وہ ساری اصطلاحات بھی استعمال ہوئی ہیں جو نیا مرغِ بازی سے تعلق رکھتی ہیں۔ لغت کے اعتبار سے بھی یہ مشغولی اہمیت رکھتی ہے۔ مرزا قاسم علی خاں اس فن کے استاد تھے۔ انکا نے مرغِ بازی کے اصولوں کو ان سے سیکھ کر نظم کیا ہے:

الغرض ان سے جو سنی تقریر میں نے منظوم اسے کیا تقریر

مرزا قاسم علی خاں سارے رنگ کے بیٹے اور خوابِ سعادت علی خاں کے کہنے پر نہ صرف انھیں ہماری بزم میں داخل کیا انکا نے ان کی مدح میں اشعار لکھے ہیں لیکن خوابِ سعادت علی خاں کے کہنے پر نہ صرف انھیں ہماری بزم میں داخل کیا

بلکہ ان کے خلاف ایک فتنہ اٹھ چکی تھی۔ ان کی یہ واحد مثنوی ہے جس میں وہ اپنے مثنوی کو برتا گیا ہے۔ مثنوی کا آغاز اس سے ہوتا ہے۔ "بمرا شب بیداری کے افسانہ بیان کر کے نصیبِ رسولؐ میں عین شعر لکھے ہیں اور اس کے بعد خوب صاف الدولہ کی مدح میں گیارہ شعر کہے ہیں۔ "بمرا اپنے مرضوں کی صفت میں افسانہ لکھ کر قاسم علی خاں کی استادیا کا اعتراف کرتے ہوئے ان کی تحریف کی چادر بھرا ایک ایک کر کے "مرغِ بازی" کے اصول بیان کیے ہیں۔ "خاتمِ کتاب" میں انکا نے لکھا ہے:

ہیں قواعد جو تکمیل کے ہیں رسوم نثر سے تو نے سب کچھ منظور

اس مثنوی میں زور بیان بھی ہے اور سارے اصولوں کو کہا ہے واضح طور پر موزوں الفاظ میں بیان کیا ہے۔ اس بیان میں کسی قسم کا تصرف یا غرافت نہیں ہے بلکہ ساری مثنوی میں مہر کی نگاہ محسوس ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں چونکہ ایک مرغ سو جود ہے اس لیے یہ مثنوی بے جھٹ نہیں ہے۔ چہ متے والے کو معلوم ہے کہ وہ اس مثنوی کو کیوں چھوڑا ہے اور لکھنے والے کو معلوم ہے کہ وہ اسے کیوں لکھ رہا ہے۔ اسی لیے یہ مثنوی کسی فنکار کی حامل نہ ہوتے ہوئے بھی دلچسپ ہے اور مرن مرغِ بازی کے موضوع پر ایک کارآمد و مفید مثنوی ہے۔

"فلا یبذل مات فخر جام" میں انکا نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور اپنی محبوبہ کے حسن و جمال کو بیان کر کے اس سے ہونے والی عین ملاحقوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ مثنوی عشقِ ضرور ہے لیکن "عشق" یہاں کہ ہم نے کہا، انکا کے حواص کا حصہ نہیں ہے۔ ان کی روح کیفیتِ عشق سے خالی ہے اسی لیے یہ مثنوی بھی بے کیف ہے۔ "سر اپا" کا حصہ خصوصاً بیانِ اہتمامِ عینِ بے لطف ہے لیکن تخلیقِ مجموعی عینیت کے اعتبار سے یہ مثنوی بداول اور عشقِ جذبات کا اظہار میں بہ اثر ہے۔ اظہار کے اعتبار سے بھی زبور، پندرہ والی مثنوی اس زیادہ شاعرانہ بیان کی حامل ہیں۔ انکا مثنوی کو شروع تو یہاں کرتے ہیں جیسے یہ طویل ہوگی لیکن جلد ہی مثنوی چھوٹے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دل اچاٹ ہو گیا ہے۔

مثنوی "محرطال" (۱۰۱) کو چھ کر بھی اسی بے دلی اور دلِ اچاٹ ہو جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس پر "مثنویِ محرطال" در زبانِ رمانہ و دو بحرین و چالیس دو جواب اپنی شیرازی کہ در فارسی گفت است "کے الفاظ درج ہیں۔ یہاں اشعار پر مشتمل یہ مثنوی بیانِ عشق سے شروع ہوتی ہے جو ۳۸ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد "ساقی نامہ" ۲۲ ہے اور مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ اسے چھ کر میں محسوس ہوتا ہے کہ انکا ایک طویل عشقِ مثنوی لکھنا چاہتے تھے لیکن عشق سے جاری اپنے مزاج کے باعث صرف اتنا لکھ پائے تھے کہ دلِ اچاٹ ہو گیا۔ عشق کے بیان میں بھی وہ زور نہیں ہے جو میر کی مثنویوں میں ملتا ہے۔ اس مثنوی کی بس بھی خصوصیت ہے کہ یہ دو بحرین ہے اور اس میں صوبہِ جنینس کو استعمال کیا گیا ہے۔

مثنوی "در لہجہٴ اردو" (۱۰۲) بھی مطبوعہ نکلیات میں شامل نہیں ہے۔ یہاں ان اشعار پر مشتمل ہے۔ انکا نے "دلی کی لکھی اور کھو اور دے بیان" کی کہانی میں یہ التزام کیا تھا کہ اس میں ہندی کی چھٹ اور کسی دوسری زبانِ عربی۔ فارسی ترکی کا ایک لفظ نہ آئے۔ وہ کہانی نثر میں تھی۔ انکا نے یہی التزام اس مثنوی میں کیا ہے:

کہانی وہ کہیے کہ ہندی کی چھٹ نہ رکھے کسی اور بولی کی پٹ
گاجرج کا سر تو دشمن کی ناک یہ بولی ہوئی یا اچھے کا ساک

ساتھ ہی انکی شہر میں اس کام کو مشکل بنا کر کہانی کا آغاز کیا ہے کہ

ہوا ایک دولہا دلہن کا بیاہ تو بڑے گلی دن بدن ان کی جاہ

اس کے بعد یہ شعر ہوتا ہے ہیں اور مثنوی رک جاتی ہے۔ یہ مثنوی چونکہ دوسری رہ گئی اس لیے دو جہان انکا یا علیا علیہ السلام میں عام طور پر نقل نہیں ہوئی۔ اس مثنوی میں سوائے اس کے کوئی خاص بات نہیں ہے کہ (۵) اشعار میں ایک لفظ بھی عربی قاری ترکی کا استعمال نہیں ہوا اور اسی لیے قلم میں انکا کا یہ تجربہ نام کام ہو گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ انکا کو یہ کام کرتے ہوئے پتا چلا کہ قاری و عربی ترکی کے الفاظ چونکہ اردو زبان کا جزو لا ینفک ہیں بچے ہیں اس لیے انھیں لوح کتب میں پتلا جاسکتا۔ یہ سب بول چال کی عام زبان کا سلیبہ انھما ہیں۔ انکا کی جدت پسند طبیعت اپنی ذہانت و ذکاوت کے اعتبار کے لیے نئے راستے تلاش کرتی رہتی تھی جس کا اظہار انکا کو بڑے ہوئے قدم قدم پر ہوتا ہے۔ یہ دوسری مثنوی بھی اسی مزاج کا کرشمہ ہے۔

”اور چو گویاں چند سہار کار“ میں انکا نے ایک سو و نود بار وازی کا قصہ لکھا ہے۔ لارہ بار وازی میں بات کرتے ہیں اور ان کا طرز ہمگوار قاری اردو میں بات کرتا ہے۔ یہ ساری مثنوی اسی ملی جلی زبان میں لکھی گئی ہے۔

”نکایت“ کو کسی ہی ایک قلم مثنوی ہے چھٹی سیر میں اور جرأت کے نکیت میں ملتی ہیں۔ اس میں انکا نے ایک ”مثنوی دہائی“ اور ”مکملہ مرثیہ“ کا ایک قلم واقع بیان کیا ہے۔

انکا کی یہ ساری مثنویاں معمولی درجے کی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کام میں ان کا دل نہیں لگتا البتہ ان کی جدت پسند طبیعت کے پیچھے دوسرا دھڑ بڑے ضرور نظر آتے ہیں۔ ”مثنوی“ ان کے مزاج سے متاثر ہے نہیں رہتا اس لیے مثنوی مثنویاں بھی بے اثر رہتی ہیں۔ لیکن تاریخی اہمیت کے اعتبار سے ”مرثیہ نامہ“ سعادت علی خاں دکنی کے ”طرس نامہ“ کی طرح، ایک ایسی مثنوی ہے جس میں ”مرثیہ بازی“ کے فن اور اصول و قواعد کو چھان کیا ہے جو اس طرح کسی ایک جگہ نظر نہیں آتے۔

مصلوب مثنوی کے برخلاف قطعات تاریخ میں انکا کی جدت پسند طبیعت نئے نئے رنگ بہرتی ہے اور وہ عام طور پر قابل توجہ ہیں۔ یہ قطعات تاریخ قاری میں بھی ہیں اور اردو میں بھی۔ ان کے مطالعے سے تاریخ گوئی پر انکا کی قدرت کا پتا چلتا ہے مثلاً نواب آصف الدولہ کے امام باڑے کی تاریخ تعمیر ۱۲۰۵ھ ہے۔ یہ احاد قطعہ میں موجود ہیں لیکن ایک شعر میں یہ اشارہ بھی کیا ہے کہ اردو سے اس کی تاریخ برآہم ہوتی ہے اور اردو کے الفاظ قلم میں نہیں دیے۔ اسی طرح حضرت علیؑ کے بارہ تاریخ میں یہ اشارہ کیا ہے:

در فراق مصلوب خرقام دیں ہر دلی را تاج از سر اولاد

لفظ اولی کے سر کا تاج ”وا“ ہے۔ یہ گرا گیا تو ”لی“ رہ گیا۔ کچھ سال شہادت (۱۲۰۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسنؑ کی وفات ۸۰ تاریخ و قاتل زبیاں جنت“ سے نکالی ہے۔ لفظ ”جنت“ کی میان ”ن“ ہے اور کچھ سال وفات (۵۰ھ) ہے۔ اسی طرح امام حسینؑ کی تاریخ شہادت کے قطعہ کا دوسرا شعر یہ ہے:

تاریخ شہادتش دلیل است کہ او فارغ کرد لا کلام از سر دین

”دین“ کا سر ”ذ“ ہے۔ اسے جدا کر دیجئے ”دین“ سے سال شہادت (۶۰ھ) برآہم ہوتا ہے (۱۰۳ھ)

انکا نے مختلف تاریخی واقعات پر قطعات تاریخ بھی لکھے ہیں جن سے اس دور کی تاریخ عرب کرنے میں

کے روپ کا بھروپ ہے۔ اسی لیے یہ شاعری جذبات سے عاری ہے۔ یہ صرف حرفے کی شاعری ہے۔ اس میں انگلیا و شلوار میں چھپے پھلوں کو مورتوں کے عاوردہ زبان میں لذت جسمانی کو تازہ دم رکھنے کے لیے موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ شاعری اگر عورت کرتی تو وہ اپنے جذبات کا اظہار اس طرح ہرگز نہ کرتی جس طرح مرد شاعر نے عورت کے بھروپ میں رنگتلی میں کیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

مرہما کیا دل اپنا تو غش یاد آیا	ہے اختیار مجھ کو اک بھول کی کلی کا
قلم تمام آپ کو رکھتی ہوں بہت سائیکن	کیا کہوں قلم نہیں سکا مرا اندر وہ
نہ نہ مانے تو لوں توج کوئی مٹھی بھر	بچھا ہے تری کپاری میں ہر اسانگ کا
اودھنی مجھ سے جو دلی تو اتنی ہاتی جان	وہ بھی اک دیکھے جو ہو بھاری سے بھاری انگلیا
مست اہنگی سی پڑ اور غش نہ کھا کھا کر	ہے کلی نہ کرہ آؤ بھگن لے اوری، کم بہت
مردو مجھ سے کہے ہے چلو آرام کریں	جس کو آرام وہ کہے ہے وہ آرام ہو توج
آ گیا میری رضائی میں پیوند مجھ کو	گرم ایسا بھی گھوڑا کوئی حمام ہو توج
کان کی لو میں گھسے موٹی سی پالی کیوں کر	جس کا ہوسوئی کے باکے سے بھی عمارتِ سوراخ
کیا بھر گیا ہے آج کر جس کے سبب ترا	ہے سخت جیسے گھڑی کا پیلا ازار بند
میں بھگک اٹھی لے کے اتھا نے	کل چھپا دئی جو میری ران میں لوگ
آپا تھو جو بڑ بچی ہے اس کی انگلیا	جب سینہ ساری گئی ساری ہی جھاک لای ہو
ارے تو اتنی ہی پڑتی ہے مارے جمل کے مارے رطی	خدا انکی بھی دیاں میں کسی کے لونج جمل والے
رضائی شمال کی نو دھیں پٹیں ہم تم چھپر کھٹ میں	ہو انکی غلطی آ رہی ہیں، طوب ہاڑا ہے
آج وہ بات سہی جس میں تری کل کل جاسے	کیا کہوں لیکن اگر کوئی مینا غل جاسے
دلی بگی ہوں، مرے تو نہ پہنچ کپڑے	اری نو جان، اری نیلا، اری نو سنگی

یہ اشعار شاعرانہ لطافت سے عاری ہیں۔ ان میں ہنسی لپکے تو ہے لیکن وہ شاعرانہ حسن اور احساسِ جمال نہیں ہے جو انھوں کی عروسی تریب کو "شعر" بناتا ہے اور نئے پانچ حصے والے کو متحرک کرتا ہے۔ انشا کے "دیوان رنگتلی" کو کٹھنری کی تاریخ میں تو کوئی تبد نہیں دی جاسکتی البتہ "رنگتلی" کی تاریخ میں صاحبِ دیوان شاعری حیثیت سے ان کا ذکر ضرور آئے گا۔

یہی صورت ان کے مختصر دیوان غیر محفوظ کی ہے۔ اس میں انشاک نے اپنے الفاظ استعمال کیے ہیں جو بے نقط ہوں۔ جب یہ پابندی شاعر عروج نکالے تو کیسے ممکن ہے کہ وہ محدود انھوں کی مدد سے اپنے شعر کے جس میں ہنر ہے، احساس یا فکر کا اظہار ہو سکے۔ انشاک کا کام ویسے بھی جذبہ احساس سے عاری ہے اور یہ چیز غیر محفوظ کا کام میں اپنی اچھا کو پہنچ گئی ہے۔ انشاک نے اس صنعت کو فخرِ مشرقی، درباری، تجسس میں استعمال کر کے اپنی قاور انشاک کا اظہار تو پہنچ کر دیا ہے لیکن آج یہ شکل محلِ مہاک کی معلوم ہوتا ہے۔ اس میں وہ مزہ بھی نہیں ہے جو انشاک کی غزلوں میں ملتا ہے۔ یہ ایک بے حزاوردہ ہے ہذا نقد کا کام ہے اور ان قماروں میں سے ایک قمار ہے جو انشاک کی جدت پسند طبیعت مذہبی بھرتی کھاتی رہی۔

دیوان نیکروں ہی دیکھے ہیں ہم نے لیکن ان میں نظر پڑا کب، پاپا جو یاں قمار

کیے۔ انکے لئے "ارشاد عالمی" اور "نور سعادۃ" نام تجویز کیے۔ دونوں ناموں میں عالم الملک بہادر نواب سعادت علی خاں کے نام کی مناسبت موجود ہے۔ ان ناموں کی جہاں آگے نے یہ بتائی ہے کہ "بارشاد عالم الملک بہادر و تالیف چہ بر فضا" (۱۷۷۱ء) مرزا فقیہ نے "وردیائے لطافت" اور "حقیقتہ اردو" نام تجویز کیے اور یہ کتاب "وردیائے لطافت" کے نام سے موسوم و مشہور ہوئی۔ اس تالیف کا قلم کار تاریخ تصنیف انکے نے لکھا جس کے الفاظ "اردوئے عالمی" سے ۱۲۴۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔

جو مسبب علم عالم ملک و جہانیاں نواب مستطاب وادی ملک جناب
شہر شہنشاہ قواہر اردو ملک نظم "اردوئے عالمی" شہر تاریخ ادبی کتاب

[۱۷۹]

"وردیائے لطافت" کی ادب بندی میں بھی جدت پیدا کی گئی ہے۔ یہ کتاب ایک صدف اور سات جزیروں پر مشتمل ہے۔ صدف میں پانچ دروازے ہیں جن میں علی الترتیب: (۱) کلیتہ زبان اردو، (۲) تفسیر لکھا و دہلی (۳) ذکر بعض نصیبان، (۴) ورد مصلحتات دہلی، اور (۵) ورد منظومہ و مصلحتات زبان دہلی کو موضوع بحث بنایا ہے۔ اس کے بعد جزیرے آتے ہیں۔ جزیرہ اول میں علم صرف پر بحث کی گئی ہے جس کے ذیلی ادب کو شعرو اول، شعرو دوم و شعرو کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرہ ثانی چار شعروں پر مشتمل ہے۔ جزیرہ دوم میں مباحثہ کوکولیا کیا ہے اور اس بحث کو چار شعروں یعنی ذیلی ادب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ حصہ انکے لکھا ہے۔ اس کے بعد جزیرہ سوم میں علم منطق پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرہ سولہ مصلحتات اول و مصلحتات دوم میں تقسیم کر کے سلاطنت کے پانچ ذیلی ادب کو شعرو اول، شعرو دوم و شعرو کا نام دیا گیا ہے اور سلاطنت دوم کے گیارہ ذیلی ادب کو لفظ اول و لفظ دوم و شعرو کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرہ چہارم میں علم عروض پر بحث کی گئی ہے اور اس کے ساتھ ذیلی ادب کو شعرو اول کا نام دیا گیا ہے۔ جزیرہ پنجم میں چار شعرو (باب) ہیں جن میں قافیہ پر بحث کی گئی ہے۔ جزیرہ ششم میں بھی چار شعرو (باب) ہیں اور ان میں علم بیان کو موضوع بحث بنایا ہے اور اسی طرح جزیرہ ہفتم میں دو شعرو (باب) اور ایک "بارش" ہے۔ شعروں (ادب) میں علم دلی کو اور "بارش" کے ذیلی میں "نظم" و "نثر" قرار دیا گیا ہے۔ یہ حصہ فقیہ نے لکھا ہے۔

"وردیائے لطافت" کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اردو زبان کے حواجز کو سامنے رکھ کر اس کے قواعد و اصول بیان کیے گئے ہیں۔ یہاں انکے سامنے دو زبان ہے جن ان کے چاروں طرف بولی جا رہی ہے۔ اسے چننے سے ہونے محسوس ہوتا ہے کہ کئی مواقع اردو ایک انگ زبان ہے جو عربی فارسی ترکی و غیرہ کے اثرات کے باوجود اپنی انگ شخصیت اور اپنا رنگ حواجز رکھتی ہے۔ اردو زبان کے سلسلے میں اسی زمانہ پر نظر کو اچھا کرنا صحیح معنی میں زبان کو آگے بڑھانا چاہنا ہے مثلاً:

(۱) فتح کے قصہ کے کہ اہل میں انکے لکھا ہے کہ: (الف) اگر مفرد اسم کے آخر میں الف ہو اور وہ اسم مذکر ہو تو الف کو پائے بھول سے بدل دیتے ہیں جیسے بھڑا (بھڑے)، خریز (خریڑے)، کیلا (کیلے)، گھوڑا (گھوڑے) وغیرہ۔ (ب) اگر مفرد کے آخر میں پائے معروف ہو اور وہ مذکر بھی ہو مگر جن کا نام نہ ہو جیسے ہاتھی۔ نہ شہر کا نام ہو جیسے دہلی اور نہ پائے زاید ہو جیسے جھکی، وراگی، خنیا سی، پنجابی، وغیرہ تو مفرد اسم کے آخر میں "س" لگانے سے فتح بننے کی جیسے مولی (مولیاں)، بکھری (بکھریاں)، چنکی (چنکیاں)، دہلی (دہلیاں)، بولی (بولیاں)۔

کرنے کے باوجود غیر معمولی جھلکی قوت کا اظہار کرتا ہے۔

الحائف السعادت:

بخاری تصانیف میں الحائف کی ایک اور کتاب "الحائف السعادت" بھی قابل ذکر تصنیف ہے۔ اور ہے کہ الحائف السعادت جس ۱۲۶۱ھ میں نواب سعادت علی خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے۔ بہر حال بعد ازاں نواب مصروف کے الحائف اور دربار میں ہونے والے روزمرہ کے دلچسپ واقعات کو جمع کرنے اور لکھنے کا ارادہ کیا۔ یہ کام ان کے دربارند حراج کے عین مطابق تھا اسی لیے انھوں نے اس کام کو سب کا سب سے زیادہ اہمیت دی۔ "دریائے الحائف" کی تالیف میں مرزا نقی کو شریک کرنے کی وجہ بھی یہی تھی کہ وہ خود "الحائف السعادت" لکھنے میں مصروف رہتے تھے۔ "دریائے الحائف" میں الحائف نے لکھا ہے کہ

و یاد کرد ان الحائف حضور اقدس کہ ہر روز چار فصل دوسر چہ ہزار زبان بجز زبان قریشی مسودہ می
نماید.... خود بخود در صفحات "الحائف السعادت" کہ تا قیام قیامت یہ کتابی مراسد می نوشتم وہی
نویسم و خواہم نوشت حسن شد سے بھائی آدم وہی آدم اس جہر فرصت بدست نہاد کہ تھا
دیکہ ہر روز نامی نقش بدیع کفتم۔ (۱۱۱) (اور دوسر جہر کھینچے حواشی پ)

اس سے بات یہ بھی واضح ہوئی کہ وہ "دریائے الحائف" (۱۲۲۲ھ) سے پہلے بھی یہ کام کر رہے تھے۔ اس لحاظ سے "الحائف السعادت" کو ایک ضخیم کتاب ہونا چاہیے تھا لیکن اس کا وہ نسخہ جو برٹش لائبریری لندن میں محفوظ ہے اور جسے ڈاکٹر آرمسٹرانگ نے اردو میں ترجمہ کر کے اصل فارسی متن کے ساتھ عربی و شائع کیا ہے، بہت مختصر ہے۔ اس میں "مقدمہ" کے علاوہ کل ۵۵ لطیفہ درج ہیں۔ چند لطیفوں کے لکھنے میں ظاہر ہے وہ اسے مصروف نہیں ہو سکتے تھے کہ ہر بار اس کا ذکر کریں۔ اس کا روزنامہ بہ زبان ترکی دیکھیے تو اس میں اور "الحائف السعادت" میں بہت سا مواد مشترک ہے۔ قیاس یہ کہتا ہے کہ وہ روز دربار سے گھروٹ کر نواب کے پاس سے دربار کی روٹیں اور صوبہ سے روزنامہ اپنے حافلے سے قلم بند کرتے تھے اور اگر وہ یہ کام ہاتھ کے ہاتھ فوراً کر کے تو ممکن ہے بہت سی باتوں کے گھروٹے کا احتمال و اندیشہ تھا اسی "روزنامہ" کی وجہ سے ان کی مصروفیت بہت بڑھ گئی تھی۔ یہ روزنامہ اب ناپید ہے اور اس کے صرف چند اجزا رطلا لبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔ اب اس سے تین یا تین سائے آتی ہیں:

(۱) ایک یہ کہ اس روزنامہ کا اصل نام "الحائف السعادت" تھا۔

(۲) یا پھر اصل "الحائف السعادت" اسی روزنامہ سے ماخوذ تھی جس میں نواب کے الحائف لکھا کر دیے

گئے تھے۔ دریاے الحائف میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ "محرروالی الحائف حضور راجع مسودہ کتاب ہے جدا گانہ ترتیب کی نما

یہ (۱۲۳)

(۳) یا پھر "روزنامہ" الگ تھا اور "الحائف السعادت" الگ تصنیف تھی جس میں الحائف کی تعداد کہیں

زیادہ تھی اور کسی نے اسی سے انتخاب کر کے وہ نسخہ تیار کیا جو برٹش لائبریری میں محفوظ ہے۔ خود عرب "الحائف السعادت" کا بھی یہی خیال ہے کہ "کوئی جہ نہیں کہ مسودہ نسخے کے پیش نظر جس کے کاتب یا مالک کسی کا نہیں علم نہیں۔ ہم یہ فیصلہ صادر کر دیں کہ "الحائف السعادت" اصل میں اسی قدر لکھی گئی تھی (۱۱۳) مسودہ "الحائف السعادت"

روزنامہ کے نام سے مرتب و شائع کیا ہے [۱۱۷] یہ روزنامہ بمبھارت ۱۸ جمادی الاول ۱۲۲۳ھ / ۱۲ جولائی ۱۸۰۸ء سے شروع ہوتا ہے اور ۲۳ جمادی الاول ۱۲۲۳ھ / ۱۸ اگست ۱۸۰۸ء کو ختم ہو جاتا ہے۔ آخر میں ۳۵ تاریخ بھی درج ہے لیکن اس کے بعد کے ادبی شائع ہو گئے ہیں۔ امتیاز اعلیٰ خاص عرفی نے لکھا ہے کہ ”کتاب کے ادب و آخر سے ناقص ہونے کی بنا پر یہ نہیں بتایا جاسکتا کہ انکا نے اسے کس تاریخ سے شروع کیا اور کب تک اس کی ترتیب جاری رہی“ [۱۱۸] مخطوطے میں چونکہ عنوانات سرسراہوشانی سے لکھے گئے ہیں اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ انکا کے روزنامہ کو کسی کتاب نے نقل کیا تھا۔ اس روزنامہ کو ترکی زبان میں لکھنے کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ انکا قاری کی طرح اعلیٰ ترکی دانی کا مستحق تھا چاہے تھے یا پھر ان باتوں کو ترکی زبان میں لکھ کر دوسروں سے پوشیدہ رکھنا چاہتے تھے انکا کی اس تصنیف کے یہ (۲۳) اورانی بھی دلچسپ اور مفید معلومات کے حامل ہیں۔ اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ”قطرہ جنینت ساگرہ چناب عالی“ جو لکھیائے انکا میں موجود ہے اور جس کی ردیف گرہ اور کافی خوشحال، احوال، دو مال و غیرہ ہے ۱۲۲۳ء میں ساگرہ کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اور اس کے اس شعر پر:

جب تک عہد قرہ رہے انکا اللہ یوں ہی چلتی رہے یہ تا صد فی سال گرہ

یہ امر افسوسناک ہے کہ یہ مصرع غیر محدود اور دوسرا محدود ہے۔ انکا نے اس شعر کی طرح چلا کر اس کا دست بستہ جواب دیا تھا [۱۱۹] اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ء ہی میں انکا نے یہ غزل بھی کہی جس کا ایک مطلع یہ ہے:

بکڑی تو نہیں ہے یہ فرانسس کی نوٹی یوں بدقتہ سلام دوتہ سے ہے انکس کی نوٹی

اس غزل کی جیب و غریب زمین کا سب سے تھا کہ نواب سعادت علی خاں نے آفرین علی خاں سے کہا کہ آج تمہاری بکڑی جیب و غریب نظر آتی ہے اور دودھ میں لڑایا۔ یہ تو بکڑی نہیں فرانسس کی نوٹی ہے۔ انکا نے آہستہ سے یہ مصرع پڑھا۔ بکڑی تو نہیں ہے۔ یہ فرانسس کی نوٹی۔ حضور نے سن لیا اور فرمایا: دور سے کیوں نہیں پڑھتے۔ انکا نے مصرع پڑھا اور اسے اپنی زمین قرار دے کر ایک غزل ریختہ کہہ ڈالی [۱۲۰]

روزنامہ سے ”رانی کنگھی کی کہانی“ کے ذمہ تصنیف کا بھی تعین کیا جاسکتا ہے۔ ۱۸ جمادی الاول ۱۲۲۳ء کے قریب لکھا ہے کہ ”نواب سعادت علی خاں کے صاحبزادے حسین علی خاں نے دربار میں مجھے بلا کر کہا: وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں قاری عرفی اور پربلی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے۔ میں نے وہ چوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے دکھائی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے۔ اور وہ بڑھا جس کا تم نے ذکر کیا ہے۔۔۔۔۔۔ اس سے تم میں نے بہت لطف اٹھایا“ [۱۲۱] کو پربلی کنگھی کی کہانی ”در پائے لاف“ (۱۲۲۲ء) کے نو راہد لکھی گئی۔ یہ اصل ۱۲۲۳ء میں لکھا ہے۔

اس روزنامہ سے انکا کے بعض ادبی حالات بھی معلوم ہوتے ہیں مثلاً ۱۲۲۳ء میں انکا کی والدہ زیدہ خیمیں۔ روزنامہ سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ انکا مرشد آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انکا سنے تارے بھاری ڈیل ڈول کے آدمی تھے۔ نواب سے ان کی بہت قربت تھی۔ وہ ان کے بچے بھی ملوث میں جاسکتے تھے۔ ان کے ہارے میں نواب کی را سے بہت اچھی تھی۔ نواب اور انکا دونوں چار کے بہت شوقین تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۲۳ء میں انکا کا ایک لڑکا موجود تھا اور یہی وہ لڑکا تھا جو انکا کے والد کے ساتھ شیر کے معززین کے پاس یہ یقین دلانے کے لیے گیا تھا کہ ان کی لکھی ہوئی انکا نے نہیں لکھی ہیں۔ ۱۶ جمادی الاول ۱۲۲۳ء کے قریب انکا نے

لکھا کہ میں نے کہا آپ کے غلام کی عمر پچاس تک پہنچی گئی ہے۔ خواب نے فرمایا کیا خواب۔ اور وہ کیسے سہانہ الفاظ، آپ خوش آپ پچاس برس کے ہیں۔ انشا کا سال ولادت اس باب کے شروع میں ہم نے ۱۷۶۹ء - ۱۷۷۰ء صحیحین کیا ہے۔ گویا ۱۲۲۳ھ میں ان کی عمر ۵۳/۵۴ سال تھی اور وہ اپنی عمر سے کہیں زیادہ معلوم ہوتے تھے۔ انشا اپنے ذاتی کشادہ مکان میں رہتے تھے جس میں ایک خوش بھی تھا۔

روزنامہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خواب کو ایسا اورانی ہاتھیں معلوم کرنے کا بہت شوق تھا۔ ۱۲۲۳ھ میں وہ ایک ایسا پنکھا بنا رہے تھے جو خود بخود پھیر کر تحریک کے چلے گا۔ وہ ایک ایسی مسکری بھی بنا رہے تھے جو بہت سے لٹکانے کے بعد بھی اپنی جگہ قائم رہے۔ انشا نے بھی خواب کی خدمت میں ایک الجوبہ پیش کیا اور آتشیں خشکی کے عدو سے بغیر آگ کے کوئلے دہکا دیے جسے دیکھ کر سب کے ہوش اڑ گئے۔ روزنامہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خواب سعادت علی خاں نے انگریزی زبان بھی سیکھی تھی۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خواب علوم متداولہ سے واقف تھے۔ انھیں اردو فارسی کے بہت سے شعر یاد تھے۔ جب انشا نے پوچھا کہ یہ شعر کس کا ہے تو فرمایا کہ حکیم ہاد کا ہے اور اس غزل کے اور شعر بھی سناے۔ روزنامہ میں لکھا تک بھی ہیں اور چست قمرے بھی، علمی مباحث بھی ہیں اورانی معلومات بھی۔ اس لحاظ سے بھی یہ روزنامہ اچانکیت دکھاتا ہے۔

مطهر المرام:

انشا نے حضرت علیؑ کی منقبت میں ایک بے نقطہ اردو قصیدہ لکھا اور اس کا نام ”طور الکلام“ رکھا (۱۲۲۳ھ) اس کے بعد اس اردو قصیدے کی شرح فارسی زبان میں لکھی تاکہ اس کے لطائف و دھامان ناظرین کے سامنے آجائیں اور ”طور الکلام“ کی مناسبت سے اس کا نام ”مطهر المرام“ رکھا۔ اس کا ایک مخطوطہ مکتوب ۱۲۲۳ھ میں جن ریٹیلڈ لائبریری مائیکس میں محفوظ ہے۔ ڈاکٹر بقا رالدین احمد نے اپنے ایک مضمون (۱۹۴۳) میں اس مخطوطے کا تعارف کر لیا ہے اور اس سے طویل اقتباسات بھی اپنے مضمون میں درج کیے ہیں۔ انشا کی مہارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب انھوں نے بے نقطہ اردو قصیدے ”طور الکلام“ کا مطلع لکھ کر مرزا قزقل کو سنایا تو انھوں نے کہا کہ ”اگر قصیدہ درست خود تجھ سے خواہ وہ کہ در پنج مہد کا ہے بلا شعرا نے اسحق ز شہدہ ہاشم“ (۱۲۲۳) جب انشا نے اپنے ایک فاضل دوست میر علی بخش کو یہ مطلع سنایا تو انھوں نے بھی اس مطلع کی مہارت پر تعریف کی۔ ان دونوں حضرات نے یہ بھی کہا کہ اس صنعت کو عربی شاعری میں بہت مشکل نہیں ہے لیکن فارسی میں پیچیدہ مشکل ہے اور اردو میں تو اس صنعت میں ایک مطر یا ایک مربوط شعر لکھنا انتہائی دشوار ہے کیونکہ رد و بدل بھری میں آئے، گئے، ہوا ہوئے، بیٹھا، بیٹھے وغیرہ قبیل کے الفاظ آتے ہیں۔ ان نکات کے سننے سے اس صنعت میں بے نقطہ قصیدہ کہنے کا استعراق بڑھ گیا اور دونوں رات ایک کر کے انشا اردو میں ایک ایسا قصیدہ لکھنے میں کامیاب ہو گئے۔ انشا کو اس قصیدے سے پڑا اذیت ”مطهر المرام“ میں انشا نے اسی قصیدے کی ذمہ داری شرح لکھی ہے بلکہ ضمنی طور پر بہت سے واقعات اور نئے نئے علمی پہلو بھی بیان میں آ گئے ہیں۔ ڈاکٹر بقا رالدین احمد نے لکھا ہے کہ ”یہ کتاب اگر کسی شائع ہوئی تو اس سے اس مہدی ادبی و معاشقہ زندگی کی جھلکیاں، علمی نکتے، ادبی لطائف سامنے آئیں گے۔“ یہ شرح بھی فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔

”کہانی رانی کھنکی اور اردو سے بھان کی“

انٹانے اردو میں دو کہانیاں لکھیں اور دونوں میں الگ الگ ”دو تجربے“ کیے۔ ایک کا نام ”کہانی رانی کھنکی اور اردو سے بھان کی“ ہے اور دوسری کا نام ”سکپ گوبر“ ہے۔ رانی کھنکی کی کہانی میں انٹانے ہامری بولی لاہری، فارسی، ترکی وغیرہ کے بغیر اردو میں لکھنے کا تجربہ کیا ہے اور ”سکپ گوبر“ میں بغیر نقطہ متر لکھنے کی جدت کی ہے۔ یہ دونوں کہانیاں انٹانے کے ان تخلیقی تجربوں کا حصہ ہیں جو وہ اپنی شاعری میں پہلے کر چکے تھے۔ ”مثنوی در لہجہ اردو“ کے عنوان سے انٹانے ایک مثنوی تصنیف شروع کی جس میں کوشش کر کے عربی فارسی ترکی کا کوئی لفظ استعمال نہیں کیا۔ یہ مثنوی (۵۱) اشعار پر مشتمل ہے اور نامکمل یاد دہری ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظم میں ان کا یہ تجربہ کامیاب نہ ہو سکا اور اب رانی کھنکی کی کہانی لکھ کر یہ تجربہ پتھر میں کیا۔

سوال یہ ہے کہ آخر انٹانے یہ تجربہ کیوں کرتا چاہتے تھے؟ اس کا جواب ہمیں ”دریانے لطافت“ سے مل جاتا ہے۔ ”دریانے لطافت“ میں انٹانے عربی فارسی ترکی کی طرح اردو زبان کو ایک الگ و ممتاز حیثیت دے کر ماس کے قواعد اور اصول قواعد کا مطالعہ کیا ہے۔ اردو زبان نہ تو خالص عربی فارسی و ترکی زبان و تہذیب کا حصہ تھی اور نہ ”خالص“۔ ہندو کی تہذیب کا حصہ تھی بلکہ ان سب زبانوں اور ان کی تہذیبوں کے استخراج سے ایک نئی جان و انداز نظر و صورت وجود میں آئی تھی جس میں ان سب تہذیبوں کی خوبیاں اور مثبت عناصر اس طرح باہم شیر و شکر ہو گئے تھے کہ اردو زبان کی قوت و اعتبار بغیر معمولی ہوئی تھی۔ انٹانے ہی تہذیب کے پروردہ اور اسی تہذیب و زبان کی الگ حیثیت سے واقف تھے اور اسی لیے اردو کو ایک الگ حیثیت دیتے ہیں۔ عربی و فارسی الفاظ کے بغیر اردو مثنوی لکھنے کی کوشش میں وہ ناکامی سے دوچار ہو چکے تھے اور انھیں معلوم ہو گیا تھا کہ شعری زبان و روایت سے عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کرنا ممکن نہیں ہے۔ انھیں اس کا بھی تجربہ ہو گیا تھا کہ عربی و فارسی کے ان الفاظ کو جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن چکے تھے، خارج کرنے سے اعتبار و شعور، بلاغ، مشکل اور بیان اکٹرا اکٹرا ہو جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اس میں ایک آج کی کمرہ گئی ہے، جیسے اس میں وہ لگ بھگ شامل ہونے سے روک دیا ہے جس سے زبان میں گھبراہٹ ہوتا ہے۔ یہ ایک بڑا اور اہم تجربہ تھا جو انٹانے اردو زبان کے خالص، بے شکل امکان کی تلاش میں نظم و شعر دونوں میں کیا۔ اس تجربے سے یہ بات ہمیشہ ہمیشہ کے لیے صاف ہو گئی کہ عربی و فارسی ترکی زبانوں کے الفاظ کو برصغیر پاک و ہند کی عام و مشترک زبان سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ اگر ایسا کیا گیا تو ہندوستانی تہذیب کا کمزور زبان بے رنگ اور اعتبار بیان نوجوانوں اور کمزور ہو جائے گا۔ خالص ہندوستانی زبان میں انٹانے کی ”مثنوی در لہجہ اردو“ پڑھیے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ یہاں انٹانے کا اسلوب کمزور و پتلا سا ہو گیا ہے اور ان کی تخلیقی قوت ضعیف ہو گئی ہے۔ خود رانی کھنکی کی کہانی کی ستر میں آپ کو بار بار اعتبار جان کے اکٹراے اکٹراے پن، اجنبیت، بات کو گھبرا کر کہنے کی کوشش اور قلم کے گھبراہٹ کا اس لیے احساس ہوگا کہ یہاں انٹانے عربی و فارسی کے الفاظ کو خارج کر کے اردو میں خالص ہندوستانی امکان کو تلاش کرنے کا تجربہ کر رہے ہیں۔ اس بات کو ایک مثال سے سمجھیے۔ اسی کہانی میں ایک جگہ انٹانے نے یہ جملہ لکھا ہے ”اکتا باہ چٹا چٹا اچھا نہیں۔ میرے سر چوٹ ہے“ (۵۳) اس جملے سے جو بات انٹانے کہنا چاہتے ہیں وہ بڑھنے والے تک پوری طرح پہنچتی اور انھیں سوچنے لگا ہے۔ کیا سر پست کیا تھا جس کی چوٹ ہے؟ پھر اس چوٹ کا بڑھ چلنے سے کیا تعلق ہے؟ اب آپ لفظ

”چھٹ“ کی جگہ عام مروج فارسی لفظ ”دور“ رکھ دیجیے تو ساری بات صاف ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اس کہانی میں آپ تو اذن کے ساتھ چند عام مروج فارسی عربی الفاظ شامل کر دیجیے تو اظہارِ بیان میں ایک بھگوار ایک خواہسورت رنگ پیدا ہو جائے گا اور اسلوب کا مصنوعی پن دور ہو کر فطری پن و انیس آ جائے گا۔ رانی کنگلی کی کہانی کے تجربے سے ہمیں ایک جزا متفق ملتا ہے اور اسی لیے یہ ایک جزا الہی تجربے اور ہمیشہ اعم رہے گا۔ اس کی وجہ تصنیف انکاش نے یہ بتائی ہے کہ:

”ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھ آئی کہ کوئی کہانی ایسی کیسے جس میں ہندوی چھٹ اور کسی بول سے نہ پٹ نہ ملے، جب جا کر میرا ہی پھول کی نگی کے روپ سے نکلے۔ باہری بولی اور گوارائی کچھ اس بیچ نہ ہو“ (۱۲۵)

جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ باہری بولی کا کوئی لفظ عبارت میں نہ آئے انکاش کم و بیش کامیاب ہیں۔ لیکن اس کاوش کے باوجود دو چار فارسی و عربی الفاظ ان جانے تلے پردے پاؤں پھر بھی عبارت میں شامل ہو گئے ہیں مثلاً لفظ ”ذ“ (حرفِ تہ) لفظ (کپڑے کا ٹکڑا) فارسی سے اردو میں آئے ہیں۔ اسی طرح ”مہلہ“ (طبلہ) اور طولا (مدال سے یعنی رنجیدہ۔ اس) عربی الاصل ہیں۔ ایک جگہ انگریزی لفظ ”کاشین“ بھی استعمال ہوا ہے۔ انکاش کے اس تجربے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ جو الفاظ زبان کا حصہ بن گئے ان کو کسی منصوبے کے تحت زبان سے خارج کرنا ایک عملی عمل ہے۔ اب رانی کنگلی کی کہانی کی ”ہندوی چھٹ“ کو دیکھیے تو عبارت میں آپ کو وہی ہی پن کا احساس ہوگا۔ اس میں شائستگی، نگار و شاد فطری بہت کم ہو گئی ہے اور انکاش انکاش اپنی عبارت کو قافی طرز پر مقرر کر رہے ہیں۔ اس بات کو نگلنے کے لیے رانی کنگلی کی کہانی کی نثر کا اس دور کے دوسرے مشہور قصوں کی عبارت سے مقابلہ کر کے دیکھنا چاہیے تاکہ انکاش کے اس تجربے کی نوعیت کا اندازہ ہو سکے۔ پہلے شاد عالم جانی آداب کی ”کتاب القصص“ (۱۳۰۷ھ/۹۳-۹۴ء) سے یہ اقتباس چلیے:

”میں گھٹو میں تمام رات گذر گئی۔ صبح ہوتے ہی اس عورت نے دو شار مٹھ پر کھینچا اور اس پچھر کھٹ پر واسطے خواب کے دراز ہوئی اور دوج نے سر بانے کی چھتری پاکی اور پاکی کی چھتری سر بانے رکھ کر حجاب بٹا تھا میں نے کرا ایک چنگھاڑ ماری کہ تمام زمین اس جزیرہ زار کی لڑ سے میں آئی۔ بعد اس کے دروازہ طرف صحرانے ہوا“ (۱۲۶)

اس کے بعد میراں کی ”پانچ دیوار“ (۱۸۰۳ء) کی یہ عبارت چلیے:

”ایک روز رات کو دو دونوں قیدی سو رہے تھے۔ میرا دل اس قدر آیا۔ بچا احتیاد روئے لگا اور خدا کی درگاہ میں تک گھنٹی کرنے لگا۔ جھپٹے پھر کیا دیکھتا ہوں کہ خدا کی قدرت سے ایک دی خوار میں لگی اور آواز سنا میں کسی کرا سے کم بخت و نصیب اور کرا سے اپنے ہاتھ میں مضبوط باندھا اور یہاں سے نکل۔ میں نے سن کر دل میں خیال کیا کہ آٹھ بجائی مجھ پر میراں ہو کر بوج کے جوش سے آپ ہی نکلا لے آئے“ (۱۲۷)

ان دونوں اقتباسات کو چھ کراپ ”رانی کنگلی کی کہانی“ (۱۳۲۳ھ/۹-۱۸۰۸ء) کا یہ اقتباس چلیے:

”ہاں میں جو سہ گزری دیکھ کے چڑ چڑی سے کہا تھا ہاں یہ چڑی کڑی چڑی۔ بیٹھے ہی رانی کنگلی

کے باپ نے کہا: ”اوں کے ہمارے ناتانیں ہونے کا۔ اوں کے باپ وارے ہمارے باپ دادوں کے آگے سدا ہاتھ جوڑ کے ہاتیں کیا کرتے تھے اور تک جو چوری چمنی دیکھتے تھے بہت ڈرتے تھے۔ کیا ہوا جواب وہ بڑھ گئے اور اونچے پر چڑھ گئے۔ جس کے ہاتھے ہم ہاتیں پاؤں کے انگوٹھے سے پٹکا لگا دیں وہ ہمارا جوں کا مارا ہو جائے۔ کس کا منہ جو یہ بات ہمارے منہ پر لائے۔ ہاں میں نے جمل بھن کے کہا اگلے گلی ایسی ہی کچھ چارے ہوئے ہیں اور بھری سہا میں بھی کہتے تھے۔“ ہم میں داراؤن میں کچھ گوشت کی قوسیل نہیں ہے، یہ کھور کی ہوتے سے کچھ ہماری نہیں چلتی نہیں تو ایسی اور بھی بات کب ہمارے منہ سے نکلتی....“ (۱۲۸)

”عاجب القصص“ کی عبارت میں کل (۶۵) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف ۱۳ الفاظ فارسی و عربی کے ہیں اور باقی (۵۱) الفاظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ”بارغ و بہار“ کی عبارت میں کل (۸۳) الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں صرف (۱۸) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ ”عاجب القصص“ کی عبارت میں تقریباً ۲۱۰ اور بارغ و بہار میں ۲۱۰۶ سے زیادہ الفاظ عربی و فارسی کے ہیں اور باقی الفاظ عربی و فارسی کے ہیں۔ ۹۰۵ اور ۹۰۳ یعنی صد ہندو الاصل الفاظ ہیں۔ رانی کنگھی کی عبارت میں (۱۳۶) الفاظ ہیں اور یہ سب کے سب ہندی الاصل اردو میں ہیں۔ ”عاجب القصص“ اور ”بارغ و بہار“ میں فارسی و عربی کے جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ عام زبان کا حصہ ہیں۔ ان کے استعمال سے اسلوب بیان میں زور دیا نہیں اور قہر اظہار بذاتِ گلی ہے۔ لہٰذا میں شائعگی کے ساتھ عبارت بھی رواں دواں نہیں ہوئی ہے۔ ساتھ ہی اظہار کا کھڑا کھڑا پن بھی باقی نہیں رہا۔ رانی کنگھی کی عبارت میں سو فی صد ہندی الاصل الفاظ ہیں لیکن بیان دلچسپ میں وہ لکھا نہیں ہے جو ہر محفل کی سزا میں نظر آتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر فارسی و عربی کے کلمے ہاتھ میں نہ لیں تو ان الفاظ کے استعمال سے اظہار کی قوت اور بھائیائی رنگ عبارت کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرنے کے لئے اور جتنی روانی اور صفا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے فارسی و عربی الفاظ تو استعمال نہیں کیے لیکن جملوں کی ساخت کے اردو پن کو باقی رکھا ہے اور وہ اس لیے کہ یہ لہجہ و آہنگ ان کا فطری لہجہ اور ان کی روح کے صوتی نظام کا فطری آہنگ ہے۔

انٹاک کے اس تجربے سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کی مشترک تہذیب کی کوئی مشترک زبان، صحیح معنی میں اسی وقت تک مشترک زبان نہیں بن سکتی جب تک فارسی و عربی کے عام و صریح الفاظ، جو مشترک تہذیبی ورثے کا حصہ ہیں، زبان میں شامل نہ رہیں۔ ان الفاظ سے زبان کا دائرہ وسیع اور اعتبار کی قوت پر زور ہو کر زبان کی توانائی کو جنم دیتی ہے۔ اصل مسئلہ تو ازن کا ہے۔ اگر غیر ضروری طور پر فارسی عربی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے جائیں، جہاں ہندی الاصل الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں یا مستحکم کے نامافوس و غیر معروف الفاظ استعمال کیے جائیں جہاں ہندی الاصل اردو یا عام و صریح فارسی و عربی الفاظ استعمال ہو سکتے ہیں تو عبارت پر مہمل ہو کر اسلوب بے اثر و کزور ہو جائے گا۔ انتظام حسین نے رانی کنگھی کی کہانی کو ”خالص اردو“ لکھنے کا تجربہ کیا ہے۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ کیا خالص اردو وہ ہے جس میں صرف ہندی الاصل الفاظ استعمال کیے جائیں اور فارسی عربی ترکی کا کچھ بھی لفظ استعمال نہ کیا جائے خواہ وہ لفظ بول چال کی عام زبان کا حصہ ہی کیوں نہ ہو۔ خالص اردو کے معنی تو یہ ہیں کہ اس میں ہر وہ لفظ

استعمال کیا جائے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ میں کیا ہو خواہ وہ کسی زبان سے تعلق رکھتا ہو۔ خالص اردو کی قصبہ یا پہلے سے سچے کچھے منصوبے کے تحت لفظوں کو خارج نہیں کرتی بلکہ اعتبار کو جامعیت و وسعت دینے کے لیے فراخ دلی سے ہر اس زبان کے لفظ کا استعمال کرتی ہے جو اس کے اعتبار کو توانائی بخلتا ہے۔ طور انشا کے نزدیک بھی خالص اردو کا یہی معیار تھا: ”جائنا چاہیے کہ جو لفظ اردو میں آیا اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی یا ہر لہجہ۔ اصل کی رو سے لفظ ہو یا کج“۔ وہ لفظ اردو کا لفظ ہے“ (۱۳۹) دانی کھنکی کا اسلوب اسی لیے عمدہ اسلوب ہے۔

اس اسلوب کی ایک اور کڑھوری یہ ہے کہ اس میں اردو کے مکمل روزمرہ اور ترشے تر شائے محاوروں کے استعمال کی کھجواں بھی نہیں رہتی اور اس لیے اس میں لہجے کی وہ دلی کشی بھی نہیں ہوتی جو روزمرہ و محاورہ سے غرض میں پیدا ہوا ہوتی ہے۔ زبان و بیان پر چری قدرت رکھنے کے باوجود انشا کی دانی کھنکی کی کہانی میں اسی لیے وہ کھجور، دو ٹی اتر نہیں ہے جو ہر اس کی غرض میں رہتا ہے۔ اس لیے دانی کھنکی کے اسلوب کو اچھوٹا اسلوب تو کہا جا سکتا ہے لیکن ہر اس کی طرح سادہ و دلکش اور زبرد اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔ دانی کھنکی میں اعتبار کے سکرے، سببیت کا احساس ہوتا ہے جب کہ ہر اس کے پاس مختلف سطحوں میں زبان و اعتبار کے پہیلنے کا احساس ہوتا ہے۔ انشا کی دانی کھنکی کے زبان و بیان کا ”دریانے لطافت“ کے ان اردو مترادفوں کے زبان و بیان سے مقابلہ کیجئے جو مختلف طبعوں کی زبان کے نمونے کے طور پر انشا نے درج کیے ہیں، تو ان سطحوں میں روزمرہ و محاورہ کے فطری رنگ اور جملوں کی فطری ساخت اور آہنگ سے جو لہجہ پیدا ہوئے ہیں ان میں تاریک و تازہ دلی، دلکشی، حسن اور اثر دہا شاعر کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ دانی کھنکی کے اسلوب میں سخن کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی سخن بھی شام کے جلوت کسی کھلے پھتارہ پیر کے نیچے کھڑے ہونے سے محسوس ہوتی ہے۔ دانی کھنکی کا ایک اکتاس آپ کو یہ چڑھ چکے ہیں اب انشا کی اس نثر کا ایک اکتاس اور پڑھتے چلیے جو انھوں نے ”دریانے لطافت“ میں دیے ہیں تاکہ دونوں اسالیب کے تقابلی مطالعے سے یہ پہلو واضح ہو سکے۔

”اور میرا انشا اللہ خاں ہے چارے سے میرا ماشا اللہ کے بیٹے آگے پڑی زانو تھے، ہم بھی گھورنے جاتے تھے، اب چند روز سے شاعرین گئے ہیں۔ مرزا مظہر جان جاناں کے روزمرے کو نام رکھتے ہیں اور سب سے زیادہ ایک اور بیٹے کو سعادت یاد ملہا سب کا بیٹا، انوری رہنے کا آپ کو چاہتا ہے، ایک قصہ کہا ہے، رطوبت کی بولی اس میں بانہ گی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہر چند اس مرحوم کو بھی یہ کھشور نہ تھا، بد مزہ کی مشکوی نہیں تھی، دماغ سے کا تیل بیچتے ہیں۔“ (۱۳۰)

اس عبارت میں کل (۸۴) الفاظ ہیں جن میں (۷) اقوام ہیں اور ان کے علاوہ (۱۳) الفاظ فارسی و عربی کے ہیں۔ دانی ۲۲ لفظ ہندی الاصل اردو کے ہیں۔ ان (۱۳) فارسی و عربی لفظوں کے استعمال سے زبان و بیان گھر گئے ہیں۔ اور روزمرہ و محاورہ سے آزادی اور فطری پن کے ساتھ استعمال میں آگئے ہیں۔ اسی لیے یہ عبارت مکمل کھلی، تازہ و دم اور پراثر ہو گئی ہے۔

انشا نے اپنے ”روزنامہ“ میں ”میر جواد ای انشائی ۱۲۲۳ء کے تحت لکھا ہے کہ ”جناب عالی (نواب سعادت علی خاں) کے صاحبزادے حسین علی خاں صاحب نے وہ پار میں مجھے سامنے بلا کر کہا: وہ قصہ جو تم نے اردو زبان میں فارسی و عربی اور پارسی الفاظ کی آمیزش کے بغیر کہا ہے، میں نے وہ پوری کتاب اپنے ہاتھ سے نقل کر کے دکھائی ہے۔ تم نے حیرت انگیز کارنامہ پیش کیا ہے۔ اسکی اچھی عمدہ و خوبصورت چھ کر کسی کی مجال نہیں کہ اس میں ایک لفظ عربی و فارسی کا

خارج کر کے کہانی کو چٹان کرتے ہوئے اٹھائے کیا ہے۔ اس قصے میں کم و بیش وہ سب عناصر موجود ہیں جن سے دوسری دوسری عام کہانوں یا داستانوں میں ملتے ہیں۔ اس میں عشق کی داستان بھی ہے۔ راجا اورانی راج کمار اور راج کمار کی بھی ہیں اور طلاق و وصل کی تصویریں بھی ہیں۔ الوپ انہی بھی ہے کہ جیسے آنکھ میں لگانے والا سب کو دیکھ سکتا ہے لیکن اسے کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ شیر کی کہاں بھی ہے جس کے ایک دو بچے کو آگ پر دکھانے سے جھنڈر گرو پنے ہی آ جا کر ہوتا ہے جیسے دوسری کہانوں میں درویش دو بیچا دو کر آتے ہیں۔ اس کہانی میں جھنڈر گرو ہی کام کرتا ہے جو دوسری کہانوں میں چاندو کر کرتے ہیں۔ اس میں جنگ بھی ہے اور باطنی انقلابات میں صبر بھی۔ جھنڈر گر کافی آدھی لاکر جا سورج بھان کے ٹھکر کو چاہ کر دیتا ہے۔ کا کا لپ بھی ہے کہ جھنڈر گرو اسے بھان، راجا سورج بھان اور رانی بھی ہاس کو ہرن بنا کر جنگل میں چھوڑا دیتا ہے۔ راجا اندرا ان کی پرہاں اور انکا ڈرا بھی ہے اور نقص و سوتیلی کے ہنسن بھی۔ اٹھانے ایک اچھے افسانہ نگار کی طرح ان تمام اجزا کو تو اذن کے ساتھ اس طرح جوڑا ہے کہ کہانی میں دلچسپی باقی رہتی ہے۔ اس کا خاتمہ کمزور ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ اٹھانے کا قلم عمرتی فارسی کے مزاج و عام مشغول الفاظ کو خارج کرنے کے مسلسل دہاؤ سے اب تک سا کیا ہے۔

اس میں یوں تو کئی کردار ہیں۔ کھنڈر گرو سے بھان، اس کا باپ راجو سورج بھان اور ماں بھی ہاس ہے۔ رانی کنگلی، اس کا باپ راجا بگت پر کاس اور ماں کاملا ہے۔ کنگلی دن دان ہے۔ بھر یا حسن ہے جو بیٹا م کے رکھتا ہے۔ گوسا میں جھنڈر گرو اور ان کے جوگی بھگتیں ہیں۔ راجا اندرا اور ان کی پرہاں ہیں لیکن اصل کردار رانی کنگلی، دن دان، ہاس اور جھنڈر گرو ہیں۔ دوسرے کردار ذرا دیر کر آتے ہیں۔ کہانی کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں اور پیچھے چلے جاتے ہیں یا ہرن ہرتی میں کر نائب ہو جاتے ہیں اور جب افسانے کے روپ میں دوبارہ سامنے آتے ہیں تو اپنے بیٹے کی شادی کی تمام یوں میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ راجا بگت پر ساد آں ہاس کا آدمی ہے۔ اسے اپنے خاندان اور اسلاف پر بڑا تار ہے۔ نتیجے سے بے نیاز ہو کر وہ خود سے بھان کے رشتے کو ٹھکر لڑتا ہے لیکن بنیادی طور پر وہ بڑول آدمی ہے۔ جب جھنڈر گرو کی مدد سے اسے فتح حاصل ہوتی ہے تو وہ اس بات سے ڈرنے لگتا ہے کہ سورج بھان سے تو وہ بچ گیا، اب اگر اس کا چچا چنڈر بھان چڑھا تو کیوں کر بچوں گا اور جب جھنڈر گرو اسے شیر کی کہاں اور الوپ انہی دیتا ہے تو پھر اسے اطمینان ہوتا ہے۔ وہ علیحدہ سہارے یا مدد کے انتظار چھڑانے سے قاصر نظر آتا ہے۔ راجا بگت پر کاس تو ایمانی اور اس کی روح کا ناسخہ ہے۔ جھنڈر گر انگریز کی روح کا تر بھان ہے اور راجا اندرا انگریز بننے کی بات کی علامت ہے۔ رانی کنگلی تو عمر ہے لیکن دھن کی پکی ہے۔ جب اسے بھان پر عاشق ہوتی ہے تو ذرا دیر میں فیصلہ کر لیتی ہے کہ ”اب جو ہوئی ہو سو ہو۔ سرور چار ہے۔ جاتا جائے۔ مری یہ جوڑا میرے اور اس کے بنانے والے نے ملا دیا۔“ مگر وہ ایک دوسرے کی انگلیاں لیکن چلنے میں اور غریب بھی دے دیتے ہیں جب جنگ ہوتی ہے تو وہ دو روئے نکلتی ہے۔ اسے بھان ماں کے ذریعے ملتا ہے جتنا ہے اور اور دیکھ میں اگل چلنے کو کہتا ہے تو عشق اور فرض کی کشمکش اس کے اندر شروع ہو جاتی ہے اور جو وہ فیصلہ کرتی ہے اس سے عشق کے ساتھ فرض کے احساس سے اس کے اعلیٰ کردار کا اعتبار ہوتا ہے۔ وہ کہتی ہے: ”اے میرے بیٹے کے گاہک اجوتو مجھے بونی بونی کر پیش کرے۔ کوہ سے اگلے تو بھی میری آنکھوں کو لیکن، کیجیے کو کھو ہو۔“ یہ بھاگ چلنے کی بات اچھی نہیں۔“

لیکن بعد میں جب جھنڈر گرو کی مدد سے اس کا باپ جنگ جیت گیا اور اسے بھان اور اس کے ماں باپ

ہرگز ہرگز نہ ہوا۔ بڑی اوشیاری سے الوپ انہیں لے کر ان کے حشا میں جاں نکلنے کا عزم کرتی ہے اور اپنی کھلی دھن پان سے ساتھ چلتے کوکتی ہے۔ دھن پان وہی ہے جو اب دھن ہے کہ "چوٹھے بھاڑ میں جانے یہ چاہت جس کے لیے ماں باپ، راج پات، سکھ ٹیٹھ، لالچ کو چھوڑ کر تھی کے کھاناڑوں میں بھرتا پڑے۔ گھر ہاڑ میں اور ہیکا کے اوان کی انگوٹی لالچی بنی کوٹے ہاڑیں۔ اس دن تھیں یہ کچھ نہیں آئی تھی جب تھارے اور اس کے ماں باپ میں لڑائی ہو رہی تھی اور اس نے ماں کے ہاتھ تھیں لکھ بھگتا۔" یہ سن کر رانی نکلی بات کو نال ہاتی ہے اور بڑی ہالاک سے کہتی ہے کہ رانی تو بڑی ہولی چڑیا ہے جو تو نے یہ بات لکھ لکھ کر جان لی اور تھ سے لڑنے لگی۔ لیکن وہ دھن کی کچھ تھی اور ایک رات سن کہے الوپ انہیں لگا کر اور تھ سے حشا میں نکل گئی۔ رانی نکلی کہ رانی کا رانی کی جان ہے۔ وہی اپنے ٹھل سے کہانی کو آ کے بڑھاتی ہے اور اس کے ٹھل سے کہانی انہما کو پہنچتی ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ دھن پان رانی نکلی کی راز دار اور کھلی ہے۔ وہ ٹھل اور کھ بوجھ کی علامت ہے۔ وہ اور دے پان اور نکلی کو تریب لائے میں مدد دیتی ہے۔ جب وہ دونوں جب چا پ، ایک دوسرے کے سامنے بیٹھے ہیں تو وہ ان کے پان گدگاتی ہے اور بات چیت پر آسانی ہے لیکن جب رانی نکلی انگوٹھی پہنتا ہے وقت دھن بھان کے پان لگتی ہے تو وہ کہتی ہے: "کی پو پو تو اتنی بھی بہت ہوئی۔" انا پو پو چنا اچھا نہیں۔ اب اٹھ چلو اور اوان کو سونے دو" اور جب رانی نکلی اوپر سے بھان کی حشا میں لگتا چاہتی ہے تو وہ اسے کہاتی ہے۔ لیکن جب رانی نکلی اکیلی چلی جاتی ہے تو وہی اس کی حشا میں تھن ہے اور اس کا کھن لگا لگتی ہے اور کھ بھار کھار پ کے نام اس سے تھن لکھنا لگتا ہے میں کا ماب ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی اب اس کے ٹھل سے آ کے بدلتی ہے۔

مہندر کو بڑے گروہ ہیں۔ نوے لاکھ جن کی ان کے مرے ہیں۔ ان کی کرامت ایسی ہے کہ وہ ہادوگوں کی طرح وہ سب کچھ کر سکتے ہیں جو خدا کر سکتا ہے۔ تانے رنگ کو سناٹا کر سکتے ہیں۔ لکھا تھ میں لے کر کر سکتے ہیں۔ سونے روپے کا میٹر برسا کر سکتے ہیں اور جس روپ میں چاہیں آ کر سکتے ہیں۔ گانے میں مہار پوئی ان کے کان بکرتے ہیں۔ چو راگ اور چیتس (۳۶) راگیاں اٹھ پھر ان کے سامنے ہاتھ جوڑے گھڑی دھتی ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے کالی آجھی لاتے ہیں اور راجا سورج بھان کی فوج کو تھیں تھیں کر کے راجا بھکت پر کاس کو گچ سے ام کار کرتے ہیں۔ وہی اپنی کرامت سے گور اور دے بھان اور اس کے ماں باپ کو ہرن ہرنی بھو کر جنگل میں بھڑو لایے ہیں۔ وہی پتلے وقت راجا بھکت پر کاس کو شیر کی کھال اور الوپ انہیں دیتے ہیں۔ راجا اندر خود ان سے ملنے آتا ہے۔ وہی راجا سورج بھان وغیرہ کو بادشاہان کے روپ میں لائے کا سب بتاتے ہیں اور پھر اسے راج پر بھاتا ہے جس اور پاد کی تیاری کے لیے کہتے ہیں۔ وہ خود رات لے کر جاتے ہیں۔ مہندر کراسی لیے کہانی میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

گور اور دے پان مقد کا بادشاہ ہے۔ وہ کچھ کرنا چاہتا ہے تو حالات اس کا ساتھ نہیں دیتے اور وہ ہرن بن کر جنگل جنگل کراس چٹکا بھرتا ہے۔ اس کے بعد دوسرے ہی سب کام اس کے لیے کرتے ہیں۔ وہ ٹھل سے شریلا ہے۔ رانی نکلی ہی اس کے جنگلی لگتی ہے۔ ماں باپ کے پو چھنے پر بھی کچھ نہیں بتاتا لیکن جب وہ کہتے ہیں کہ کچھ کر بھیج دو تو کچھ بھیج دیتا ہے۔ رانی نکلی خود اس کے پاس آتی ہے۔ وہ اس وقت تک بات نہیں کرتا جب تک خود نکلی اس سے بات نہیں کرتی حالانکہ کہانی کے شروع میں جس طرح اٹھانے اسے نہیں کیا تھا تو اعزازہ ہوتا تھا کہ وہ بڑے صبر کے مرکزے کا لیکن اس کے بعد وہ جس طرح کہانی میں بھرتا ہے اس میں اس کا مکمل کہانی کو آ کے نہیں بڑھاتا۔ وہ جنگ

میں بھی محض قماش کی ہے۔ اس کے بعد وہ اس انسان کے دوپ میں داخل ہو کر وہاں سے کر سائے آتا ہے۔ کہانی کے لحاظ سے اصل کردار انہی کھلی ہندو گمراہوں ہاں ہیں۔ یہی کردار کہانی کو آگے بڑھا کر اسے انہماک کو پہنچاتے ہیں۔

اس کہانی کا مقابلہ اگر اس دور کی دوسری کہانیوں سے کیا جائے تو ان کے سامنے یہ ایک عام سی کہانی نظر آئے گی لیکن اس کی اصل اہمیت دلچسپ کہانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس تجربے کی وجہ سے ہے جو انکا نے اسلوب میں کیا ہے اور اس مشکل تجربے کے باوجود کہانی کی دلچسپی کو برقرار رکھا ہے۔

سکب گوہر:

انکا کی دوسری کہانی "سکب گوہر" ہے جس میں غیر محفوظ نثر میں کہانی لکھنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔ اس کا ایک محفوظ کتب خانہ ریاست دہلی میں ہے جسے امتیاز علی خاں مرثی نے عرب اور ۱۹۳۸ء میں شائع کیا (۱۳۳۱ھ) دوسرا محفوظ نسخہ یونیورسٹی میں ہے جس کا تصوف عابد بیٹاوری نے اپنے مضمون میں کرایا اور بتایا ہے کہ اس کی رو سے مستحکم متن تیار کیا جاسکتا ہے (۱۳۳۲) اور قیاس کی بنیاد پر لکھا ہے کہ "یہ چار شعبان ۱۹۱۴ء کے بعد اور ۱۹۱۵ء کے اختتام سے پہلے کی تصنیف ہے" (۱۳۳۳) لیکن یہ محض قیاس ہے اس کی بنیاد کسی شخص، دلیل پر نہیں ہے۔

اردو کے حروف گنجی میں (۱۸) حروف غیر محفوظ ہیں۔ یہاں اس گنجی میں ۱۸ ڈاڑھی محفوظ اس لیے شمار کیے گئے ہیں کہ انکا کے زمانے میں ان حروف پر بھی نہاتے "ظ" کے چار نقطے لگائے جاتے تھے (۱۳۵۰) اس طرح کل ۱۸ حروف غیر محفوظ رہ جاتے ہیں۔ حروف گنجی کا بڑا حصہ اپنے دائرہ کار سے خارج کر کے مربوط قصہ بیان کرنا ہے وہ مشکل کام تھا۔ غیر محفوظ نظم لکھنے کا تجربہ انکا اپنی قاری مخفی طوراً (۱۳۱۳ھ) ۹۹ء) میں کر چکے تھے۔ اردو میں بھی ان کا ایک غیر محفوظ دیوان موجود ہے۔ اس کے علاوہ حضرت علی کی منقبت میں ان کا اردو قصیدہ "طہور الکلام" بھی غیر محفوظ ہے۔ ان سے پہلے فیضی اپنی عربی تصانیف: "سوادہ النظم" اور "سوادع الکلام" (عربی نثر) اور دیوان دارج (فارسی نظم) میں یہ کام کر چکے تھے۔ اردو نثر میں انکا کا یہ تجربہ ان کی غیر محفوظ شاعری ہی کا ایک حصہ ہے بلکہ "سکب گوہر" میں استعمال ہونے والے اکثر الفاظ ان کے "غیر محفوظ دیوان" اور "طہور الکلام" اور "طہور الاسرار" میں آچکے ہیں۔ اگر ان الفاظ کا شمار یہ بتایا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ انکا نے اس غیر محفوظ ذخیرہ الفاظ سے قلم قدم پر استفادہ کیا ہے بلکہ بعض جگہ غیر محفوظ قاری داردہ اشعار کو نثر میں لکھ دیا ہے۔ "سکب گوہر" کو چھتے ہوئے طبیعت ابھرتی ہے۔ اکثر مقامات پر محقق کا سراپت مشکل سے ہاتھ آتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ ہم نثر نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ بہت مشکل پہیلیاں رہ رہ رہے ہیں۔ ایک جگہ اپنے اور اپنے والد کے ناموں کو غیر محفوظ کرنے کی کوشش میں "ابن ابطل" کے لیے "اراداط" اور "ناشاط" کے لیے "البعاط" کے الفاظ وضع کیے ہیں۔ اسی طرح خوب سعادت علی خاں میں بھی چونکہ لکھتے آتے ہیں اس لیے لکھا کہ "ام سطا اس کا اور سعاد معلوم ہوا"۔ بار بار کے اس عمل سے نظر اتنی الجھتی ہے کہ اسے چھتے ہوئے الجھن ہوتی ہے۔ کسی ایک صنعت کے مسلسل استعمال اور محفوظ و غیر محفوظ کی پابندی سے خود نثر کی کیا شئی بڑھتی ہے چار نثر کا بنیادیاتی پہلو اور کہانی کا لطف کس طرح شدید بھروسہ ہوتا ہے بلکہ "سکب گوہر" اس کی مثال ہے۔ اسی قسم کا عمل ہمیں احمد دہلوی میں بھی نظر علی شیخ کی داستان "طلم حیرت" (۱۲۸۹ھ) ۱۸۹۴ء) میں ملتا ہے جہاں طبع جگت اور جیس نقش کی صنعت کو اکثر ام کے ساتھ داستان میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس کی نثر چھٹا

داستان سے لطف اٹھانا اور مزہ دینا ہے۔

بہر حال ”سکب گوہر“ کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو نثر کا پہلا غیر منقطع قصہ ہے۔ اس میں ملک دوس اور ملکہ گوہر آرا کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اس پابندی کی وجہ سے انکا کا ذخیرہ الفاظ انکا محدود ہو گیا ہے کہ وہ بار بار ایک سے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور یہ وہ الفاظ ہیں جو قبول خیال کی زبان کا حصہ ہیں اور نہ معروف ہیں بلکہ غیر منقطع ہونے کی وجہ سے عربی فارسی ترکی زبانوں سے لیے گئے ہیں۔ اور اسی لیے ساری عبارت میں اعلیٰ درجہ بیان کا سانس قدم قدم پر پھولنے لگا ہے۔ انکا کی جدت پسند طبیعت نے غیر منقطع نثر لکھنے کا تجربہ کیا مگر یہ بالکل تجربہ فاش نکلا۔ اس میں ذہنیاتی کا لطف ہے اور نہ اسلوب بیان کا بلکہ لفظوں کا ایک ایسا جہل سامنے آیا ہے جسے لفظوں کے گورکھ دھندے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس میں سے ہر بات، ہر پہلو چھپ گیا ہے حتیٰ کہ اصل کا بیان، ساری تفصیل کے باوجود، نہیں پروردہ چلا گیا ہے (۱۳۶)۔

اگر یہ عبارت منقطع غیر منقطع کی تعریف کے بغیر لکھی جاتی ہے تو اس کا یہ نکلا ہیں تا گورکز داتا۔ غیر منقطع الفاظ نے اس پر پردہ ڈال دیا ہے اور ساتھ ہی اس کے لیے تفریح کا لطف کا سامان فراہم کر دیا ہے ”سکب گوہر“ کا قصہ انکا الفاظ انکا کی جدت پسند طبیعت کا مظہر ہے اور تاریخی غیر منقطع اردو نثر ہے۔

انکا کی ان سب جدت پسند ہیں، ان کی ذاتی تیزی و ذکاوت اور رنگ و لہجہ میں کو دیکھیے تو وہ ایک ایسی بڑی شخصیت نظر آتے ہیں جو اس دور کے معرکوں میں، ادبی رنگانات کو دیکھنے میں، اس دور کے مذاق کی ترجمانی کرنے اور اس میں تفریق کے فضا کا اضافہ کرنے میں جوش و خروش ہیں۔ انھوں نے اردو نثر میں جن رنگانات کو ابھارا وہ آج بھی کسی نئے علاقہ ان کے منتظر ہیں۔ انھوں نے شاعری اور نثر میں جسے تجربے کیلئے اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیے۔ انھوں نے اردو نثر، اردو زبان، اور اردو شاعری میں اپنے حروف کا پکارنا بھلا ہے اور ایسے پہلو ابھارے ہیں جن ان کے ساتھ مخصوص ہیں۔ ”ہندوستانیت“ اور ”اردویت“ ان کی لہجہاں بچکان ہے۔ انکا اپنے دور پر پوری طرح چھانے ہوئے ہیں۔ ”دیباچہ لافٹ“ اردو زبان کی اولین قواد ہے جسے کسی اہل زبان نے لکھا اور جس میں اردو زبان کی قواد کو ایک الگ و ممتاز زبان کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ فارسی عربی ترکی اور گوارا الفاظ کے بغیر نثر لکھنے کا تجربہ ”رانی لکھی کی کہانی“ کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ غیر منقطع نثر لکھنے کا تجربہ اور اس کی اولیت کا سہرا بھی ان کے سر ہے۔ یہ دونوں قسم کے تجربے انھوں نے اپنی شاعری میں بھی کیے ہیں۔ ”رہنما“ سعادت یار خاں رنگین کی اولیت ہے لیکن تاریخ و تخیل میں رنگین کے فوراً بعد انکا کا نام آتا ہے۔ ان کی تخلیقات اس دور کے دوبارہ اس کے رنگ و حراف و مذاق جن اور پسند و ناپسند کی ترجمان ہیں۔ انھوں نے میر غفر غفری، بھڑال، کسی نورین و غیرہ کی صورت میں کسی کردار اور ادب کو دیے ہیں۔ اردو نثر میں انکا نے جن رنگانات کو ابھارا آج کل کر بھی تاریخ نگھی جانے کی انکا الفاظ انکا کا نام اور کام نمایاں رہے گا۔ میرنے کہا تھا۔

ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و خود

اب چنانچہ میر و سدا کا ہے دور

لیکن اس دور میں میر و سدا کے دور کو کرتی ہوئی ایک اور آواز بھی سنائی دیتی ہے:

[۱۶] ”انکاکا ترقی روزنامہ نکولہ بالا میں ۲۰۔

[۱۷] گلشن ہند، مرزا علی الخلف، ص ۳۶، حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء۔

[۱۸] اظہار کف لطافت، خانقاہ اٹلہ خاں، انکاکا مرتبہ آئینہ خاتون، اعلیٰ ۲۶ ص ۳۲، ۳۳، رنگور، ۱۹۵۵ء۔

[۱۹] حمزہ متین، لواپ عظیم الدولہ، میرزا حسن بہادر مرزا، انکاکا مرتبہ آئینہ خاتون، اعلیٰ ۲۲ ص ۲۵، ۲۶، ۱۹۶۱ء۔

[۲۰] سلیمہ ہندی، ہنگوین داس، ہندی مرتبہ عطا کا کوئی، ص ۱۹، ادارہ تحقیقات عربی، قاری، پٹنہ، ۱۹۵۸ء۔

[۲۱] ایضاً

[۲۲] ”ترقی روزنامہ“ ص ۷۷ نکولہ بالا۔

[۲۳] سوانحیات مسلمانین اودھ، جلد اول، سید کمال الدین حیدر، ص ۱۸۸، مطبع نولنگھور، لکھنؤ، ۱۸۹۶ء۔

[۲۴] رقصات مرزا قلیل، ص ۷۷، مطبع شعلہ طور کاچور، ۱۳۵۷ھ۔

[۲۵] رقصات قلیل، رفقہ ۱۳۶ ص ۷۷، ایضاً

[۲۶] یکجہانکا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، مطبوعہ ”نوائے ادب“، بمبئی، جنوری ۱۹۵۹ء، (اردو ترجمہ حواشی پ)۔

[۲۷] یکجہانکا کے بارے میں، انیسرا، مطبوعہ نوائے ادب، بمبئی، دسمبر ۱۹۵۳ء۔

[۲۸] ایضاً

[۲۹] رقصات قلیل، رفقہ نمبر ۲۳ ص ۳۰ نکولہ بالا۔

[۳۰] روزنامہ ”مہاراجا“، چیف راپیور، بحوالہ دستور انصاف، از احمد علی یکجا، مرتبہ امتیاز علی خاں، عرش، ص ۱۰۶،

(حاشیہ) ہندوستان پریس، رامپور، ۱۹۳۳ء، (اردو ترجمہ حواشی پ)۔

[۳۱] رقصات مرزا قلیل، ص ۷۷، مطبع شعلہ طور کاچور، ۱۳۵۷ھ۔

[۳۲] دیوان انکاکا (مخطوط) مکتوبہ ۱۲۴ھ، مخدوم انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی، اس کی کاپی نقل میرے ذخیرہ کتب

میں بھی محفوظ ہے۔

[۳۳] تذکرہ ہندی، نظام بھائی، صفحہ ۱۷، مولوی عبدالحق، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو، لاہور، یکم اپریل ۱۹۳۳ء۔

[۳۴] نظام انکاکا، مرتبہ مرزا ناصر، رفقہ ۱۳۷ ص ۷۷، ۷۸، ہندوستانی انکلیٹی، لاہور، ۱۹۵۸ء۔

[۳۵] رفقہ ۱۳۷، روزنامہ نکولہ بالا، ص ۳۲۔

[۳۶] ”مومن لال انکس کے الفاظ یہ ہیں: ”ہندو تہذیب دھماکے خیل آں داشت کہ چھ سے از اشعار سادہ آ خضرست

(مرزا فخرین) ہا، مجمل احوال ہر یکے پنج نمود، رسالہ وضع تذکرہ پانچ داشت تا حاضر اس را تذکاری و آیدگان را

یا دگاری داشت“۔ انکس الامام، مومن لال انکس، قلمی، دورق ۱۳ الف، مخدوم قین لاہوری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، یہ

انکاس ڈاکٹر جی، راجہ بین احمد نے علی گڑھ سے مجھے بھجوا یا جس کے لیے میں ان کا احسان مند ہوں۔

[۳۷] رقصات مرزا قلیل، رفقہ ۱۳۶ ص ۷۷، نکولہ بالا۔

[۳۸] یکجہانکا کے بارے میں، قاضی عبدالودود، نوائے ادب، بمبئی، ص ۹، دسمبر ۱۹۵۳ء۔

[۳۹] دیوان انکاکا (قلمی)، ص ۳۸، مکتوبہ انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی، (الف/۵/۷۷)۔

[۴۰] ترقی روزنامہ، خانقاہ اٹلہ خاں، انکاکا مرتبہ آئینہ خاتون، اعلیٰ ۲۲ ص ۲۵، ترقی اردو بورڈ، دہلی، ۱۹۸۸ء۔

[۴۸] مخزن الغراب، جلد اول، جامع علی سندھوی، ماہنامہ ڈاکٹر محمد باقر، ص ۲۸۶، ۱۱ دسمبر، ۱۹۶۸ء۔

[۴۹] ترکی روزنامہ بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۵۰] ترکی روزنامہ بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۵۱] ایضاً، ص ۳۶

[۵۲] اعلیٰ نکل سعادت، سرحد ڈاکٹر آزاد خان، ص ۳۹، دسمبر، ۱۹۵۵ء۔

[۵۳] ترکی روزنامہ بنگلہ، ۳۵ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۵۴] ہفت روزہ انجیل بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۵۵] مخزن الغراب، بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی پ)۔

[۵۶] اعلیٰ نکل سعادت بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۵۷] سوانحیات سلاطین اودھ بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۵۸] دیکھا کہ کے بارے میں، مضافی عبد الوہود، ص ۳۶، مطبوعہ نوائے ادب، ممبئی، جنوری، ۱۹۵۱ء۔

[۵۹] ترکی روزنامہ بنگلہ، ۳۲ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۶۰] خوش معرکہ، مرکز بہا، جلد اول، سعادت خاں، ناصر، سرحد، مضافی، ص ۳۲، مجلس ترقی ادب، ۱۱ دسمبر، ۱۹۶۸ء۔

[۶۱] کامنٹا، مرکز بہا، عسکری، دیکھ، ص ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۱۹۵۲ء۔

[۶۲] انھیں انھیں، ص ۱۱، انھیں، مخطوطہ ورق ۳۷، خزائن لاہوری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، انگلینڈ، ڈاکٹر محمد ابراہیم احمد، (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی پ)۔

[۶۳] مخطوطہ دیوانے لطافت، انشا اللہ خاں، انشا، ص ۵۰، چھاپہ خانہ آفتاب، مالٹا، بنگلہ، ۱۹۶۹ء (دیکھیے اردو ترجمہ حواشی پ)۔

[۶۴] عظیم کے یہ خود غلط مزاج اور بے جا تکبر کے لیے دیکھیے: مجموعہ 'نغز، جلد دوم، ص ۱۰۲، اور مجموعہ 'نغز، جلد اول، ص ۸۶، نقد رست اللہ، کام سرحد، محمود شیرانی، ترقی اردو بورڈ، ایڈیشن، دہلی، ۱۹۷۳ء، اور ڈاکٹر، ہندی، سکھ، ص ۱۳۹، ۱۵۰، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء۔

[۶۵] مجموعہ 'نغز، جلد دوم بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۶۶] اس کے تین بندہ کریم، تنقید بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء، اور عظیم کی انھ کے بندہ، تنقید کے ص ۳۲۰، ۳۲۳ پر ملے ہیں۔ نیز دیکھیے اردو کے ادبی عصر کے ڈاکٹر محمد یوسف، مامر، ص ۵۷، ۸۶، ترقی اردو بورڈ، دہلی، ۱۹۸۲ء۔

[۶۷] تذکرۃ اشعار (نوشہ دوم)، نظام الدین، سکھ، سرحد، کبر، حیدری، کاشمیری، ص ۲۲ (مقدمہ)، لکھنؤ، ۱۹۸۰ء۔

[۶۸] ایضاً، ص ۲۲، حاشیہ۔

[۶۹] انشا اللہ، فراق کی غزل، وہی ان فراق، مخطوطہ انجمن ترقی اردو، کراچی، میں موجود ہے جو اشعاروں پر مشتمل ہے اور اس زمین میں کسی ہندی دلی اللہ محبت کی غزل بھی وہی ان محبت (انجمن) میں ملتی ہے جس میں ۱۱۱ اشعار ہیں۔

[۷۰] تذکرۃ اشعار، بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۷۱] مجموعہ 'نغز، جلد اول، بنگلہ، ۱۱ مئی ۱۹۶۸ء۔

[۶۳] کلام انکا، مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع، جس میں ۱۱۱۱ آ پارہ ۱۹۵۲ء۔

[۶۵] تذکرہ ہندی نگار، جلد ۱۱، ص ۲۳۱۔

[۶۶] تذکرہ ہندی نگار، جلد ۱۱، ص ۱۲۱۔

[۶۷] مجمع الفوائد، نظام ہوائی، مصنفی، غیر مطبوعہ، قلمی، ص ۷۷، خطوط بخروند، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور، (دیکھیے اردو ترجمہ حاشیہ)۔

[۶۸] یہ سہ ناول مصنفی کے دیوان سوم میں ملتا ہے، دیکھیے دیوان مصنفی سوم، ص ۲۳۸-۲۳۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء۔

[۶۹] انکا کا یہ سہ ناول ”کلام انکا“ ناول جلد ۱۱، ص ۱۶۱ میں بھی شامل ہے۔

[۷۰] خوش مسرکہ، بیاض، سعادت خان، ناصر، مرتبہ مشتاق ٹوبہ، جلد اول، ص ۶۲-۶۳، ص ۶۳-۶۴، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۰ء۔

[۷۱] نگار ہے مصنفی، کلام ہوائی، مصنفی، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، دیوان سوم، ص ۲۳۳-۲۳۵، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء۔

[۷۲] خوش مسرکہ، بیاض، جلد اول، ناول، جلد ۱۱، ص ۶۲-۶۳۔

[۷۳] خوش مسرکہ، بیاض، جلد اول، ناول، جلد ۱۱، ص ۶۵-۶۶۔

[۷۴] ایضاً، ص ۶۶-۶۷۔

[۷۵] کلام انکا، مرتبہ محمد عسکری و محمد رفیع، ناول، جلد ۱۱، ص ۲۳۹۔

[۷۶] دیوانے لطافت، مائیکالڈ خاں، انکا، اردو ترجمہ، پڑت کئی، ص ۹۵، ناظمین ترقی اردو، ملوک کتب خانہ، لاہور، ۱۹۳۵ء۔

[۷۷] خوش مسرکہ، بیاض، جلد اول، ناول، جلد ۱۱، ص ۶۶-۶۷۔

[۷۸] ایضاً، ص ۶۷-۶۸۔

[۷۹] ایضاً، ص ۶۷-۶۸۔

[۸۰] خوش مسرکہ، بیاض، جلد اول، ناول، جلد ۱۱، ص ۶۸-۶۹۔

[۸۱] مجمع الفوائد، نظام ہوائی، مصنفی (قلمی)، ص ۷۷، بخروند، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور۔

[۸۲] خوش مسرکہ، بیاض، جلد اول، ناول، جلد ۱۱، ص ۶۸۔

[۸۳] تذکرہ سخن انفراب، احمد علی سندیلوی، مرتبہ محمد باقر، ص ۲۸۸-۲۸۹، لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۸۴] مصنفی، حیات و کلام ناصر صدیقی، امرہ ہوائی، ص ۱۲۳-۱۲۵، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۷۵ء۔

[۸۵] ایضاً، ص ۱۲۳۔

[۸۶] انکا کے حریف، حلیف، عابد چٹاوری، ص ۹۰، اردو انٹرنیشنل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۷۰ء۔

[۸۷] مصنفی، انکا، حاضی عبدالوہود، مطبوعہ سہ ماہی ”اردو ادب“، علی گڑھ، جنوری تا اپریل ۱۹۵۱ء۔

[۸۸] سہ ماہی ”اردو ادب“، ص ۶۹-۶۱، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حاشیہ)۔

[۸۹] ارتقا، میرزا آقے، ارتقا، ۱۳۵۵ء، ص ۱۷۱، ناول، جلد ۱۱، (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے حاشیہ)۔

[۹۰] تذکرہ شعرا معظّمہ دکن امین اللہ طوقان (جن کا اصل نام محمد عظیم اللہ دکنی ہے) مرحوم کا طبعی مہداوردوس ۲۶، پندرہ

۱۹۵۴ء

[۹۱] کلام انشا بخولہ بالا، ص ۳۳۳

[۹۲] ایضاً، ص ۳۳۹

[۹۳] جائزہ مخطوطات اردو (جلد اول) مطلق طبع، ص ۳۳۳-۳۵۳، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء۔ اس میں انشا کے مخطوطات و مخطوطہ نسخوں کی تفصیل درج ہے۔

[۹۴] کلام انشا مرحوم مرزا محمد مسکری دکنی، فتح بخولہ بالا، ص ۱۴۸

[۹۵] خوش معرکہ زریا (جلد اول) بخولہ بالا، ص ۱۳۳

[۹۶] ترکی روزنامہ، بخولہ بالا، ص ۲۹

[۹۷] یا شعرا معظّمہ نسخوں میں میں ہیں۔ مخطوطہ دکنی انشا (مسلک انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) کے حاشیے میں یہ شعرو درج ہیں (ج۔ ج)

[۹۸] انشا کا ترکی روزنامہ، ترجمہ اکبر سید ضمیمہ الدین احمد، ص ۲۱، ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء

[۹۹] گلشن ہے خار، مصطفیٰ خان شینہ، مرحوم کپ علی خاں قاضی، ص ۶۰، مجلس ترقی اردو، لاہور، ۱۹۷۳ء

[۱۰۰] سرخ نمبر، انشا، اشیا م لال، حیدر، ص ۵۲، سہ ماہی "نوائے ادب" بمبئی، جلد ۳۶، شمارہ (۲) اپریل ۱۹۶۷ء

[۱۰۱] "دعایاں انشا" مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ میں یہ مثنوی موجود ہے لیکن مخطوطہ "کلیات انشا" اور "کلام انشا" بخولہ بالا میں شامل نہیں ہے۔ قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی "ماہنامہ تخلیق" کراچی نومبر ۱۹۵۶ء، ص ۱۶-۱۸، انشا کی قسمی۔ چند الفاظ کے فرق کے علاوہ دونوں کا متن ایک ہے۔

[۱۰۲] قاضی عبدالودود نے یہ مثنوی بھی "انشا کی مثنوی خالص، حدود ستالی زبان میں" کے عنوان سے ایک مختصر نوٹ اور متن کے ساتھ انشا کی قسمی۔ دیکھیے معاصر حصہ (۱) ص ۵۷-۶۰، پندرہ

[۱۰۳] یہ سب قطعاً، دعایاں انشا کے مخطوطے خزائن انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں درج ہیں دیکھیے

ص ۳۸۲-۳۸۶

[۱۰۴] درجائے لطافت، انشا، ص ۵۱-۵۲، حاشیہ) انشا طبع میں لکھنؤ، ۱۹۶۶ء

[۱۰۵] درجائے لطافت، انشا، اللہ خاں انشا، ص ۵۰، مخطوطہ باجماع احمد علی گوپاسوی، چھاپہ خانہ آفتاب عالمیاب، مرشد آباد، ۱۹۵۰ء

[۱۰۶] درجائے لطافت، انشا، مقدمہ مولوی مہدا لائق، ص ۱۰۹، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۶۶ء

[۱۰۷] خطبہ دریائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، بخولہ بالا، ص ۵

[۱۰۸] درجائے لطافت، مرشد آبادی ایڈیشن، بخولہ بالا، ص ۵۷

[۱۰۹] درجائے لطافت، مرحوم مولوی مہدا لائق، اردو ترجمہ پندرہ برج موبین دکنی، نئی دہلی، ص ۶۳-۶۵، ۱۱۶ء

[۱۱۰] انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء

[۱۱۱] ایضاً، ص ۱۷۱

(۱۱۱) غلبے اور پائے لطافت، مرثیہ آبادی الیہ لکھن نکلوا ہوا، ص ۴۰۔ (ابو ترغی کے لیے دیکھیے۔ حواشی ب)

(۱۴) اور اسے ملاقات مرشد آباد راجپوتانہ محکمہ میں ۹۶

۱۳۱۔ انجیل مسعودی، الکامریہ الذکر آندھرا پرتھ میں ۵۷ء، بنگلور، ۱۹۵۵ء

1997

منہا

١٩٠٧

۱۱۷۱ھ کا ترکی روبرو نامہ پلا کٹر سچہ فیضیہ میں، ترقی امور و تعلیم کی دہلی، ۱۹۹۸ء۔

FF-FR JUL 1968 1147

PLATE 1

RV 62117

۲۲۴) (الف) راز و قصیدہ "کلمات افکار" مطبوعہ نئی دہلی، ۱۹۹۳ء، صفحہ ۲۲۵-۲۲۹ پر درج ہے اور

(ب) "کامران" "مرد مرزا احمد شکر خاں دھرم پور" جس نے ۱۹۴۹-۱۹۵۰ء میں دھرم پور میں ایک کھیتی باڑی مالدار آباد کیا ہے۔

۱۳۳۔ سید انصاری کی ایک بار تصنیف، یعنی راجہ بن احمد، مشہور اردو مغان، مالک، دوسری جلد، ص ۵۰۹۔ ۵۱۰، نئی دہلی، ۱۹۶۷ء

۱۳۳۱ھ کا خاص باب ۵۔ (اس وقت کے لکھے: حوالے)

۱۳۵۱ء کی روک تھام، سرحدی تنازعہ، چین، مسلمان مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

۱۹۶۷ء میں انھوں نے جامعہ اسلامیہ میں شعبہ تعلیمات اسلامی کے پروفیسر اور پھر ۱۹۶۹ء میں

۱۹۵۷ء فروری، پھر اگست میں ممتاز حسین، جس کی وزارت کراچی ۱۹۵۸ء

۱۸۸۰ء کو فی رانی کی کھجور کو تیار ہونے سے پہلے ان کی ”انجمن اعلیٰ خاس“ جس ۵۹-۶۰- مرحلہ مولوی عبداللہ خان، امین و اعلیٰ خاس

مشی سیدتیہ نقوی باجمہن ترقی ادب و پاکستان کراچی ۱۹۸۶ء

۱۴۹ اور اس کے علاوہ، اللہ تعالیٰ نے ان کے ہر جڑ سے پرجہ سواکس ۵۰۰ ترے کھلی، جس ۲۵۰۲، جس میں ترقی اردو اور

19 FEB 1967

۱۳۰) اور اے اہل امت! ہر مرد پر عذت کئی ٹکڑا ہوا ہے، ۹۵-۹۶

۱۳۱) جنگ کاتر کی روزنامہ اشکاتر جسے نعیم الدین ص ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲

۱۳۳۱ هجری قمری، خانقاه بزرگ، حضرت علی غازی، مکتبہ دارالعلوم دیوبند، ۱۹۵۸ء

۱۴۳ مختلفہ آب و ہوا، بلند چٹانوں کی کمی، ۱۹۵-۱۸۱، افریقہ کے بیشتر زمینیں ۱۹۸۵

MAX RICHIE

المجلد الثاني من كتاب تاريخ العرب المعاصرة

19. 2003/06/26

یہ بنگالہ فرد ہوا تو شدت شرمندگی سے ہر خون رنگ ہو چکا تھا۔ (اب) اسباب بھی احوال پر ہی کو آتے اور ہماری شرمندگی میں اضافہ کرتے۔ میں مسکین اسی وقت سے دنیا کو ترک کر کے گوشہ عزلت میں بسر اوقات کرنا تھا۔

بحوالہ حواشی ۸۳

”اس سے چند سال پیش شرمندگی سے گھبرا کر وہاں میں ایسا رسوا کیا کہ اگر غیرت دار ہوتا تو خودکشی کر لیتا۔ بس کہ جسے یہ رسوا کرنا باقی تھا۔ اس کے علاوہ اور کوئی اذیت نہ تھی جو اس کو نہیلی ہو۔ اس کی تحصیل میں طوالت ہے۔ مختصر یہ کہ عجب آوی ہے۔“

بحوالہ حواشی ۸۸

”یہ حقیر فقیر شہزادہ (سلطان شکوہ) کے دور کے اختصار پر جب دنیا ترک کر کے گوشہ عزلت میں چلے گیا ہے انسانی و معاصرین کی شدت پندہی سے زبان ریتے کوئی سے اپنے ہاتھوں کو لگالی اور ریتے کوئی بند کر دی۔ کس قدر طبیعت کی افسردگی کے ان دنوں میں چنڈے بد چاڑھنے کہ جو میرے داغِ عقیدہ و اراستہ مندوں میں سے ہیں، اس فقیر سے اصرار کیا کہ وہ ان نظیری کا جواب تو ضرور سراجیام دینا چاہیے۔ (چنانچہ) بارہ سو گیارہ ہجری میں شاہ عالم اور وزیر اسن و وزیر کے ہمہ سلطنت میں غزلیات کے اس دوج ان کی تدوین ہوئی۔“

بحوالہ حواشی ۸۹

”کیا کہ وہ چنگ مہرے پاس جو دوج ان ہے اظہار میں اس سے بڑھ کر ہے اور اس خط کی بھیج مرزا احمد کی صحت و کوشش پہنچی ہے۔“

بحوالہ حواشی ۱۰۵

”اسی فرصت جگہ بھی نڈل لگی کہ کیا اس نقشب بدلی کے خاکہ رخ میں رنگ بھر سکتا (چوں کہ) مرزا محمد حسن نقشب کار و کردہ بے مثال بھرادر کردہ اور ان کا پسند یہ اس کی نگار جان کا پسند یہ ہے اور کم سنی ہی سے میرے اور ان کے دو مہمان ہر چیز میں برادرانہ شراکت قائم رہی ہے۔ (چنانچہ) اس دولت جاودا اند میں بھی میں نے ان کو شریک کر لیا اور طے یہ پایا کہ خطبہ کتاب دولت و جاودہ اردو اور اس کی صحت و قہم اور دینی کے معظیات و علم صرف و نور زبان اردو چمکنا گوارا قہم یعنی آسان مرتبہ و نگاہ کا خادم کمترین دانشا تھیں اور منطق و عروض و قافیہ و بیان و بدیع گوہ (محمد حسن نقشب) تحریر کریں۔“

بحوالہ حواشی ۱۱۱

”اور حضور و اقدس کے اظہار تک کی یاد آوری کہ ہر روز قوافل سے دو تین چار زبان مجز جہان سے ادا ہوتے تھے اور ادا ہوتے ہیں پابندی سے صلوات اللہ تعالیٰ علیہم و آلہم (کہتے قیامت یہ اختتام چہ نہ ہوتا) لکھا کرتا تھا، لکھتا ہوں اور لکھتا رہوں گا اور (اس طرح) یہ حسن خدمت بجالاتا تھا اور بجالاتا ہوں۔ (چنانچہ) اتنا وقت مجھے نڈل نہ لگا کہ تن تنہا اس نقشب راہ کے خاکہ رخ میں رنگ بھر سکوں۔“

بحوالہ حواشی ۱۲۳

”اگر (اس صنعت میں) قہیدہ و کھل ہو جائے تو وہ ایسی چیز ہو گا کہ ساہتہ شعرا میں سے کسی مہد میں بھی کسی نے نہ لکھا ہوگا۔“

چوتھا باب

غلام ہمدانی مصحفی

حیات، سیرت، شخصیت اور معرکے

زمانے کی حق طرحی دیکھیے کہ اس شاعر کا کلام، جسے اپنے بارے میں یہ کہاں تھا کہ وہ طوطا ایک دور کا بانی ہے اس کی وقایہ (۱۲۳۰ھ) کے لایعہ سوسال بعد تک مخلوطوں کی صورت میں مختلف کتب خانوں کے جزواٹوں میں بند رہا اور آج تک کہ ۱۳۴۳ھ ہے اس کے سارے اردو فارسی کلام کی اشاعت کی نو بہت نہیں آئی۔ لیکن وہ ہے کہ مصحفی کا اس طور پر مطالعہ نہ ہو سکا جس طرح اور دوسرے شاعروں کا ہو چکا ہے۔ ہم ان ابواب میں مصحفی کی حیات، سارے اردو کلام، تذکروں اور تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ نہ صرف مصحفی کے مربوط حالات زندگی سامنے آ سکیں بلکہ یہ بھی معلوم ہو سکے کہ اردو شاعری میں مصحفی نے کیا اضافہ کیا اور تاریخ ادب میں ان کا کیا مقام ہے؟

غلام ہمدانی مصحفی (۱۱۶۰ھ - ۱۲۳۰ھ) ۳۷ء - ۱۲۵۰ھ) ایک قدیم راجپوت خاندان سے تعلق رکھتے تھے جن کے مورث اعلیٰ شیخ غلام کے والد ہارویں پشت سے پہلے مسلمان ہو گئے تھے۔ ”مجمع التواریخ“ میں مصحفی نے لکھا ہے کہ شیخ غلام کا مقبرہ بنگلیں اکبر پر میں ابھی تک درج ہے جہاں کے کنارے واقع ہے۔ مصحفی کے والد کا نام مولیٰ محمد اور والدہ کا نام مولیٰ شمس تھا۔ مولیٰ محمد کی قبر قصبہ امرہ میں تھی جن کے پاس ہی ان کے بڑے بھائی غلام جیلانی کی قبر ہے۔ اس سے یہ بات بھی معلوم ہوئی کہ مصحفی کے خاندان کا تعلق کم از کم ان کے دادا کے زمانے سے امرہ سے ضرور قائم تھا۔ یہ خاندان زمانہ قدیم سے اکبر پر میں مولیٰ ہاشم رکھتا تھا جو موضع جمبولی اور شیخ پور کے درمیان دریائے جہنا کے کنارے واقع ہے اور شاہ جہاں آباد سے ”متصل“ ہے۔ قدس اللہ قاسم نے انھیں اسی لیے ”مروم جہنمات“ لکھا ہے۔ یہ خاندان نوکر پیشہ تھا۔ مصحفی نے خود لکھا ہے کہ ”بزرگ اہل نوکری خاندان بادشاہ کرہ انداز۔ ایسی کہ تفرق شدہ سے بدسلطنت رہا یافت، سلطنت خاندان امی روسیاہ ہم خاک برابر شد، ہر جمع دیا پھر ہمدانی دہشتہ“ (۲۱) تفرق شدہ“ احمد شاہ کے زمانے میں اس وقت سامنے آیا جب ملاو الملک نے احمد شاہ کو قتل سے اتار کر بکھرے ہوئے احمد شاہ (۱۱۶۰ھ - ۱۵۵۳ء) میں سے اتحاد کر دیا۔ یہ مصحفی کا بچپن تھا۔ اسی تفرق شدہ کے زمانے میں مصحفی کے باپ (۱۱۵۰ھ) مرد ہو چکے آئے۔

مصحفی چار بھائی تھے۔ بڑے غلام جیلانی، دوسرے غلام ہمدانی، تیسرے کا نام ”مجمع التواریخ“ میں لکھے سے رہ گیا ہے اور چوتھے غلام خدائی تھے جو بھائی بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ یہ سب چار دوسرے غلام مصحفی کی جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک لڑکی پیدا ہوئی۔ زوجگی میں چوبی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بچی بھی لڑکی ہو گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ مدت مدت اس خاندان کے افراد و ملاجہ پاتے گئے اور چونکہ سب لادہ تھے اس لیے جلد ہی اس خاندان

کا نام دکن میں رکھا گیا اور جب "تاریخِ افسری" کے مصنف کو مصطفیٰ کی وفات کے تقریباً چالیس سال بعد اس خاندان کی حواشی ہوئی تو انہیں کوئی شخص بھی ایسا نہیں ملا جو اس خاندان کے سلسلہ نسب کے بارے میں معلومات فراہم کر سکا۔ افسر حسین صاحب چرخِ افسری کے الفاظ یہ ہیں: "یہاں ان کا کوئی عقبہ نہیں۔ اس جہت سے ان کا سلسلہ نسب حقیقی نہیں ہو سکتا"۔ (۱۳)

یہ جاگیردارانہ نظام پختی معاشرہ تھا۔ اس میں حسب نسب بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ اگر کسی کو سوار کرنا ہوتا تو اس کے حسب نسب میں کیزے لگا لے جاتے۔ سوار کے شاگردوں نے مصطفیٰ کی جو جو گلیں تو اس میں انہیں بھول حسب کا طعنہ دیا تھا:

ظاہر ہے حسب اور نسب بھی ترا بھول فقیر کو جگ اس سے ہے جیری ہے جو تو ظہر
حیران ہوں میں ایسے حسب اور نسب پر اس نسب و بھیر میں تو کرتا نہیں گھبرا (۱۴)

اسی لیے مصطفیٰ نے "مجمع التوائک" میں اپنے خاندان کے حالات قلمبند کیے اور لکھا: "جوں کھنڈہ اردوستان سوالِ نسب نامہ! میں عاصی زہ معاصی و دشمنیہ بلکہ محض آگیا بھول حسب لیوم انچہ آ باد ہوا"۔ اس معصوم و سیدہ و روضہ خاندان کی لگا کر (۱۵) یہ بات بھی قلمبند طلب ہے کہ مصطفیٰ کہاں پیدا ہوئے۔ صاحبانِ تذکرہ عمدہ متکبر، غنی شعرا، بختی، بدھ بختی غن نے انہیں امرہ بہا پاشہ، تاجپاشہ اور صاحبانِ تذکرہ ابنِ طغان اور مجمع الاحباب نے ان کا مولد شاہجہاں آباد لکھا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے شعرا، مکتوبہ ۱۷۱۷ء میں ان کا مولد اکبر پور بتایا ہے جو دہلی سے متصل ہے (۱۶) خود مصطفیٰ نے "مجمع التوائک" میں یہ بتایا ہے کہ ان کے اجداد کا وطن خاص، اکبر پور تھا لیکن اکبر پور کا پتا مولد نہیں لکھا۔ مولوی عبدالغفار، چیف راجپوتانی (وفات: ۱۶۶۵ء بمطابق ۱۰۷۵ھ) نے اپنے روزنامہ میں لکھا ہے کہ: "یک روز طاعتِ تقصیلِ بہمان مصطفیٰ شہر کے بھارت آں جزو گوارہ قسم۔ سی گفت کہ مولد شہر کراچہ است کہ متصل شاہجہاں آباد است" (۱۷) افسر صاحبی امرہ ہوئی لکھتے ہیں کہ "یہ بیان چونکہ خود مصطفیٰ سے منسوب ہے اور زیادہ راست مصطفیٰ سے مناسبت اس لیے اس بات کو رد کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے" (۱۸) بہر حال اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امرہ دہلی یا اکبر پور مصطفیٰ کا مولد نہیں ہے۔ مصطفیٰ اکبر پور کو موجودہ دہلی جاتے ہیں جہاں شیخ نظام کا مقبرہ عظیم "بنوہ" موجود ہے لیکن موجودہ دہلی کے باہر دانا مولد کراچہ کو بتاتے ہیں۔ انہیں اعلیٰ مقیمین معتمد ملی میں بھی یہی لکھا ہے کہ مصطفیٰ کراچہ میں پیدا ہوئے تھے (۱۹) کراچہ اور اکبر پور دونوں الگ الگ ہستیاں ہیں۔ ایک ہستی ان کا مولد ہے اور دوسری ہستی ان کے آباؤ اجداد کا "خاص وطن" ہے۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصطفیٰ اکبر پور میں پیدا ہوئے اور دہلی یا امرہ دہلی بلکہ ان کا "مولد" (زمن نہیں) کراچہ ہے اور دادا دادا کے امرہ دہا جانے سے ان کا وطن امرہ دہ ہو جاتا ہے۔ یہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔

مصطفیٰ نے اپنے سال ولادت کے بارے میں نہیں لکھا کیونکہ ان کا الہیہ مقامات پر اپنی عمر ضرور بتاتے ہیں۔ ریاض المصفا (۱۲۳۶ھ) میں اپنی عمر "قریب پینجاؤ" سال بتائی ہے۔ ریاض ان ششم (۱۲۴۳ھ) کے دہا ہے جس کی عمر ساٹھ (۶۰) سے زیادہ ہوتی ہے۔ مجمع التوائک (۱۲۴۸ھ) میں اپنی عمر اڑھشت چھوڑا است" لکھتے ہیں۔ اب اگر مصطفیٰ کی بتائی ہوئی عمر کو درست مان لیا جائے تو اس طرح "ریاض المصفا" "قریب پینجاؤ" کے مطابق ان کا سال ولادت ۱۲۳۶ء بمطابق ۱۸۵۷ء ہے۔ "ریاض ان ششم" کے مطابق ۱۲۴۳ء تا ۱۲۴۴ء ہوتا ہے اور "مجمع التوائک"

کے مطابق ۱۲۲۸ھ-۱۲۶۱ھ ہوتا ہے اور اس طرح ولادت ۱۲۳۰ھ کے وقت ملی۔ تخریب ان کی عمر ۸۴ سال، ۸۷ سال اور ۹۰ سال ہوتی ہے اور ان میں سے کوئی بھی عمر درست نہیں ہے۔ اب اس بات کو صاف کرنے کے لیے مصنفی ہی کے یہ دو محالے حمارے لیے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ دایچ ان ششم (۱۲۳۳ھ) کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔

(۱) تو لومین ورا احمد شاہی است۔ تا الیوم محرم از شصت و پنج و توام بود (۱۱)

(۲) ریاضی المصنعا میں لکھتے ہیں کہ ”سن محرم تا ملی الیوم قریب بہ چشتاد و سیدہ و شصت (۱۲)

پہلے حمارے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ در احمد شاہ میں پیدا ہوئے۔ احمد شاہ کا دور ۱۱۶۱ھ-۱۱۶۷ھ ہے۔ اگر مصنفی کا سال ولادت ۱۱۷۱ھ یا ۱۱۷۲ھ یعنی ۱۱۶۱ھ مان لیا جائے تو اضر صدیقی احمد شاہی کی رائے کے مطابق سارا حساب ٹھیک ہو جاتا ہے اور ”۲۳، ۲۴ سال کی عمر میں داخلہ میں دربار امیر کی حاضری درست بنتی ہے اور ۲۵، ۲۴ سال کی عمر میں مرزا اسودا سے ملاقات بھی چاہتی ہے بلکہ ۱۲۳۳ھ میں دایچ ان ششم کی تکمیل کے وقت عمر ۶۳ سال کو تجاوز نہ کرے۔ تا قاضی تردید قریب آتا ہے۔ ۱۲۳۶ھ میں جب کہ عمر ۶۷ھ یا ۶۸ سال شروع ہو چکا ہو تو قریب چلتا دیکھتا قاضی تسلیم ہو جاتا ہے۔“ (۱۳)۔ ۱۱۶۱ھ کو سال ولادت تسلیم کرنے سے ۱۲۳۰ھ میں وہ کم و بیش اسی سال کے ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اضر صاحب نے ”اداکل احمد شاہ“ کو سال جلوس کا پہلا سال مان کر مصنفی کا سال ولادت ۱۱۶۱ھ متعین کیا ہے لیکن میرے خیال میں یہاں ایک بات کی تحقیق اور ضروری ہے کہ خود مصنفی ”اداکل احمد شاہ“ کے الفاظ سے کون سا سن یا سال مراد لینے چاہیے؟ ”اداکل احمد شاہ“ سے جون دو مراد لینے چاہیے سن ان کا سال ولادت ہونا چاہیے۔ اس تلاش میں وہب اسم مصنفی کی ساری تحریروں اور تصانیف کی چھان بین چک کر رہے ہیں تو وہ قاضی کے قول میں ہمیں یہ فکر ملتا ہے جس میں ”اداکل احمد شاہ“ کو متعین کیا ہے

”اور اداکل مہد احمد شاہ و یک ہزار و یک صد و شصت و پچاسی بہ بعداً مد (۱۴)

اس فقرے سے یہ بات واضح ہوئی کہ مصنفی کے ذہن میں اداکل مہد احمد شاہ کا سن ۱۱۶۱ھ نہیں بلکہ ۱۱۶۰ھ ہے۔ اب یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مصنفی کا سال ولادت ۱۱۶۰ھ ہے۔ متعین ہو جاتا ہے۔ اس سے نہ صرف سارے واقعات صحیح ہو جاتے ہیں بلکہ وفات (۱۲۳۰ھ) کے وقت ان کی عمر ۸۰ سال ہو جاتی ہے اور ریاضی المصنعا کے اختتام ۱۲۳۶ھ کے وقت وہ ۸۷ سال یا ۸۸ سال کی عمر میں لگ جاتے ہیں اور ۸۷ کو قریب بہ چلتا دیکھتا درست ہو جاتا ہے۔ لکھنؤ سے دہلی آنے وقت ان کی عمر ۲۷ سال ہو جاتی ہے۔ اپنے آخری دایچ ان ششم کے ایک شعر میں بھی مصنفی نے اپنی عمر ۸۰ سال بتائی ہے:

بیمیں اسے مصنفی اسی برس میں نہیں اب احمد مر فانی

”جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں مصنفی کا سال وفات ۱۲۳۰ھ ہے اگر ۱۲۳۰ھ میں وہ اسی سال کے تھے تو اس سے بھی سال ولادت وہی سامنے آتا ہے جو ہم نے متعین کیا ہے۔ یعنی ۱۱۶۰ھ۔

مصنفی کے کوئی اولاد نہیں تھی۔ ان کی ایک شادی ابتدا میں عمر میں ہوئی اور اس بی بی سے جس سال شادی ہوئی اسی سال ایک بیٹی پیدا ہوئی۔ بیٹی کی ولادت میں نئی فوت ہو گئی اور ایک ماہ بعد بیٹی بھی مر گئی (۱۱۵۱ھ) اس کے بعد انھوں نے کوئی شادی نہیں کی۔ جیسا کہ خود لکھا ہے کہ لکھنؤ کے زمانہ قیام میں، اہل ہند کے دستور کے مطابق، بغیر نکاح و جد کے ایک ”زن و غزلہ“ ان کے گھر نہ صرف نہیں تھی۔ مصنفی سے اس کے تین نسل بھی ختم ہو چکے ہیں۔ مگر اسے بعد وہ اس سے الگ ہو گئے۔ دوسری صورت۔ جس سے انھیں عشق ہو گیا کچھ کر دھڑی۔ یہ کہ عرصہ گھر میں بیٹھی لیکن بعض عورتوں

کے بھکانے سے علیحدگی کی غالب ہوئی۔ ایک سال بعد اسے بھی رخصت کر دیا۔ اس کے بعد جس عورت سے اس زمانے میں ان کے تعلقات تھے اس سے جدا کر لیا۔ ۱۲۳۹ھ میں جب انھوں نے ”مجمع التواریخ“ میں یہ بات لکھی تو اسے ان کے ساتھ رہتے ہوئے بارہویں ہو چکے تھے لیکن اس سے بھی کوئی اولاد انھیں ہوئی (۱۲۶) دیوان فہیم کے ایک شعر میں بھی ان تعلقات کی طرف اشارہ کیا ہے:

دو تین عورتوں سے لگا دل تو مسخلی قسمت سے ہم کو وہ بھی طیس مت کی بیلیاں
مسخلی ساری عمر اولاد کی تمنا کرتے اور اپنے دل کو ”باہا“ نے فروزا اپا طبیعت ” شاعر کہتے رہے:

اے مسخلی جو گل کر اے خاک سے میری لایا نہ وہ آخر کو بکڑے شری رنگ
میں نکل ہوں کسمیر کا بارغ زمانہ میں نکل مجھ میں نیکووں میں و لیکن شرکیاں
تعلیف و تالیف اور شعرو شاعری ہی ان کی اولاد و معنوی تھیں یا وہ اسی سے آج تک ان کا نام زندہ اور روشن ہے۔
میری تربیت پہ کوئی شعر چڑھ نہ کرے مسخلف و آیات شروع

مسخلی کے بچپن کے کڑوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی ابتدائی تعلیم امرہہ میں ہوئی اور جیسا کہ کاؤوقی شاعری پر ان کے حوالہ امرہہ ہی میں مضمون غنی اپنی ہو چکی تھی کہ جب ۱۱۸۲ھ میں وہ آنول اور بھرہاں سے ہٹا دیا گئے تو اب محمد یار خاں اسمیر کی مداح میں قصیدہ پیش کیا۔ اسمیر کے استاد قائم چاند پوری ان کے اسٹے فائل تھے کہ لو اب کی طرہیں بھی انھیں اصلاح کے لیے دے دیتے تھے (۱۷۱) اس وقت مسخلی کی عمر کم بیش ۲۴ سال تھی۔

مسخلی نے تعلیم کتب کا ذکر مختلف مقامات پر بار بار اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ شاعر قائم کے ذیل میں لکھا ہے کہ وہ میرا کتب فقین تھا (۱۸۱) اس کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”شعر عرض لا عالم کتب مسخلی بیاد ماندہ است“ (۱۹) شہید کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”وہ شعرا واد عالم کتب مسخلی بیاد ماندہ“ (۲۰)

مسخلی کا شعرو شاعری کا ذوق بچپن سے تھا۔ وہ ابتدائی شاعر تھے کتب کی تعلیم کے زمانے میں بھی وہ شعرو شاعری کی محفلوں میں جاتے تھے اور اردو و فارسی کے بہت سے اشعار انھیں یاد ہو جاتے تھے۔ بزرگ شاعر میر عبدالموسوی ثار امرہہ پہنچے تو ان سے بھی دو راہی ملاقات ”تذکرہ شعر بہمانی“ (۲۱) ان کا تذکرہ ہوتا ہے کہ وہ بارہ سال کی عمر میں ان کی شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔

سعادت خاں نامہ نے مسخلی کو تربیت یافتہ میاں مائی ”لکھا ہے (۲۲) امرہہ صدیقی امرہہ ہی نے لکھا ہے کہ شاہ علاء الدین قرطامی نے انھیں قایم کا امرہہ میں ان کے جدا جدا معتمد الدین معتمدی (م ۱۲۷۱ھ) کے ایک مرید تھے جن کا نام عبداللہ اور کھٹک مائی تھا امرہہ صاحب کا خیال ہے کہ یہی وہ عبداللہ مائی ہو سکتے ہیں انھیں سعادت علی خاں نامہ نے مسخلی کا استاد بتایا ہے (۲۳) عبداللہ مائی کتب کے استاد تھے۔ اس کا امکان ہے کہ کتب کے زمانے میں وہ اپنے اشعار استاد مائی کو لکھواتے ہوں اور ان سے مشورہ غن کرتے ہوں لیکن حیرت اس بات پر ہے کہ انھوں نے اپنے کتب کے ساتھیوں کا ذکر تو اپنے تذکروں میں کیا ہے لیکن اپنے استاد مائی کا کوئی ذکر نہ فرمایا شعرا کے تذکرے (معقوڑیا) میں کیا اور نہ اردو شعرا کے تذکرے (تذکرہ بھڑی) میں کیا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مسخلی ان مضمون میں قایم کی تربیت یافتہ ضرور تھے کہ مائی ان کے مسلم تھے لیکن شاعری میں وہ جہانیاں کے استاد نہیں تھے۔ مسخلی نے اپنے کسی تذکرے یا ”مجمع التواریخ“ میں اپنے کسی استاد کا ذکر نہیں کیا ہے۔ تعلیم حاصل کرنے کا مسخلی کو بہت شوق

تھا۔ جب وہ آٹھویں سے نواں گئے اور معزز سکول (وی قعدہ ۱۸۸۵ء) کے بعد جب نواں کا دربار اجاڑا تو وہ لکھنؤ چلے گئے اور ایک سال بعد جب وہاں سے بمبئی اور واپس آئے (۱۸۸۷ء) تو یہاں آ کر سلسلۂ تعلیم دوبارہ شروع کر دیا۔ آخر کار ہندوئی میں لکھا ہے کہ:

آغا ز شایب بمقتضائے سوز و غم طبع مصروف تفصیل علم ہو چکا تھا۔ یہ فیض صحبت بزرگانِ ہولاد تحصیلِ علم و ترقیِ زمانہ قاری و تحقیقِ معارف و اصطلاحِ آس فراغت حاصل کر دے۔ پھر پشخانے درویش زمانہ طرکار نمودار مصروفِ پند و نکتہ گوئی داشتہ برائے اسی کہ درویش شعر قاری و در بندہ مستحسانِ پادشہ کہہ سکتا ہے کہ ہم فی زمانہ پانچواں اعلیٰ قاری در سبب و در درویش دور شاہجہاں آباد پد و پتہ ریخت خان مرحوم گوشہ عزت گزینہ در زبان و منطق اردو نے عملی کیا ہے اور داشت نمود و ہرگز برائے تلاش معاش در آن شہر ایسا دوسرا تہذیب و تمدن نہ کس شد کہ..... (۱۳۳۰ھ) (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے سوانح شایب)

"خدا کرے بھئی" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ تعلیم دہرہ گادری الدیج خان میں حاصل کی اور انھیں گاد گاہ
ان کی ملاقات میرٹھی دہڑا سے ہوئی تھی (۱۳۵)۔ تیس سال کی عمر میں وہ تعلیم سے فارغ ہوئے "دریاض الفصحاء" میں لکھا
ہے کہ "تحفیل غازی و نظم ونثر آں بہشت کجاس آبادوری ساکی، غازی پیرا آدمہ نو [۱۲۶] ہزارگی میں بارہویں روز کسبِ حسیلی
و جب وہ بارہ لکھنؤ پہنچے تو تحصیل علم کا موقع اسی طرح اپنی قضاورہ دوسرے علوم کی تعلیم کو بھی مکمل کرتا چاہتے تھے۔ لکھنؤ پہنچ
کر وہ علم عربی یعنی لسانی و مالشی اور ریاض کے حصول کی طرف رجوع ہوئے جس کی تحصیل انھوں نے "دریاض الفصحاء" میں
دلی ہے۔ یہاں مصنف نے علم عربی مولوی مستقیم سکندر کو پانگو سے حاصل کیا۔ مولوی مظہر علی سے کہ صرف دلو میں جن
کا کوئی طالب نہ تھا۔ ثانویہ کی تعلیم حاصل کی۔ آخر عمر میں حریت و تقابیر قرآن مجید کی تعلیم بہم پہنچائی اور اسی زمانے
میں درجن ابن عربی تصنیف کرنے کا ارادہ کیا لیکن جب کہ گاد گاہ دارش میں جیکے کہ خلائع ہو گیا۔ مصنفی نے لکھا ہے کہ "اس
قصص را کہ عربی دلس نہ بودم و درین طرز از علوم دفع نمودم"۔ اسی زمانے میں علم عروض و قالبی کو بھی پوری طرح حاصل کیا اور
خواہ علم عروض پر "خلاصۃ العروض" کے نام سے ایک مختصر رسالہ تالیف کیا (۱۴۷) جس کے مختصر اوراق "منج العوازم" میں
موجود ہیں۔

تفصیل علم کا یہ حقوق ہماری عمر جاری رہا۔ قاری اور دواؤں پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ "اس ہر روزانہ قاری و ہندی از ایام شباب محل نظام، کثیر شب روز و چشمن کمر بستہ حاضری یافتہ" (۱۸۸۱ء) عربی سے بھی انہی طرح واقف تھے۔ حصول علم کا حقوق معاش کے لیے نہیں تھا بلکہ صرف "بہت مقام شایع" کے لیے تھا۔ "مجمع العلماء" میں مصنفی نے لکھا ہے کہ یہ علم عربی انھوں نے اس زمانے میں حاصل کیا وہب ان کی شہرت مشرق و مغرب تک پھیل چکی تھی:

[illegible]

امروہہ میں کھجور کی قطعیم سے فارغ ہوئے تو ان کی شادی ہو گئی حلاش معاش میں سرگرداں ہوئے تو کوئی تہجد نہ لکھ سکتی

کی حالت دگرگوں تھی۔ تختہ لٹاؤ، بے روزگاری اور معاشی بد حالی سے لوگ پریشان تھے۔ مظلوم ہوتا ہے کواسی زمانے میں گمراہیوں سے درگشت ہوگی اور وہ امر و بد سے آئولہ چلے آئے۔ دیوان اولیٰ کے ایک شعر میں اسی طرف اشارہ کیا ہے۔

مسکلی رو بھی ہیں کر خوش ویر اور دیکھی کام کیا اپنے تئیں خوش ویر اور سے ہے
ایک اور شعر میں بھی اہل دہن سے نکالت کی ہے:
پہنچی نہ مسکلی کی کسی نے دہن میں بات آخر کو وہ طریب دہن سے نکل گیا

آئولہ میں گئی شاعروں سے ان کی طاقت ہوئی جن میں سے ہے جان، حیرت، عشق، عظیم اور فدوی لاہوری کا ذکر مسکلی نے تو کرنا بعد میں کیا ہے۔ آئولہ میں تھے تو مسکلی کو پھر ملی کی حکیم کبیر سنگھی کی ترقیب سے نواب محمد یار خاں کو اردو شاعری کا شوق پیدا ہوا ہے اور انھوں نے مرزا رفیع سودا اور میر سوز کو اپنے دربار میں آنے کی دعوت دی ہے لیکن چونکہ وہ دونوں پہلے سے میراں خاں دند سے منسلک تھے اس لیے ان کی حظرت کے بعد نواب نے قائم چاند پوری کو ہونی سے ناخداہ آنے کی دعوت دی اور نواب کے استاد کی حیثیت سے ان کا تقرر ہو گیا (۳۰) مسکلی قائم چاند پوری سے جا کر آئے اور قائم کے توسط سے نواب کی خدمت میں قصیدہ پیش کر کے سرکار میں نوکر ہو گئے (۳۱) مسکلی قائم چاند پوری کے حواض اور قدرت شاعری سے اسے متاثر ہوئے کہ بہت کم عرصے میں ان سے نکل مل گئے۔ قائم نواب کے اشعار اعلیٰ اصلاحت کے لیے مسکلی کو دے دیتے تھے۔ تین ماہ صبح و شام اسی طرح ایک ساتھ گزارے۔ مسکلی اس صحبت کو ساری عمر یاد کرتے رہے۔ ”ماضی کا یاد آں صحبت گذشتہ داغ کا باری بر دل درد و مصدا کی گذشتہ“ (۳۲) نواب کے دربار میں حکیم کبیر سنگھی، قائم چاند پوری اور مسکلی کے علاوہ فدوی لاہوری، دھیم دھیم، پیرا علی شاہ چاند مراد آبادی، مہاں حضرت جدل بھی ملازم تھے (۳۳) انھی مسکلی کو یہاں نوکر ہوئے تین ماہی گزرے تھے کہ مرہٹوں نے شاہ عالم جانی کو ساتھ لے کر ذی قعد ۱۱۸۵ھ طرہوری ۲۷ بجے اہلس خلیفہ خاں پر حملہ کر دیا۔ تاریخ میں یہ جنگ سکرتال کے نام سے مشہور ہے۔ خلیفہ خاں فرار ہو گئے اور یہ علاقہ مرہٹوں کے ہاتھوں تباہ و برباد ہو گیا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اسی برہادی کو مونس و رفیق بنایا ہے۔ اس چلو کن جنگ کا اثر یہ ہوا کہ محمد یار خاں امیر کا دربار چلا کر گیا اور ”نمائے شعرائے مجلس جدا جدا رہی در پیش کر خیر“ (۳۴) مسکلی اس ”حادثہ ناگوار“ کے بعد کھنڈو آگئے (۳۵) اس سے یہ ہفتہ واضح ہوئی کہ جنگ سکرتال (ذی قعد ۱۱۸۵ھ) طرہوری ۲۷ بجے اہلس خلیفہ خاں پر حملہ کر دیا ہوئی۔ مسکلی تین ماہ یعنی شہبان ۱۱۸۵ھ سے ۱۱۸۵ھ تک ۹ ماہ میں نواب محمد یار خاں امیر کے دربار سے وابستہ رہے اور چونکہ یہاں جہد جبری سال کا گیا رہا اس لیے مسکلی ۱۱۸۶ھ کے اوائل میں کھنڈو پہنچے اور وہاں ایک سال رہ کر ”بہدا کھنڈا سے مدت یک سال یہ شاہجہاں آباد رفیق و رفیق اقامت در آں دیار بینوستان انداخت“ (۳۶) کو گوا مسکلی ۱۱۸۸ھ میں دہلی آ گئے۔ دہلی وہ پہلی بار آئے تھے۔ دہلی آ کر انھوں نے اپنی تعلیم کو جاری رکھا اور یہ سلسلہ تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ یہیں دہلی میں درگاہ مولانا غفر الدین صاحب کے مرید ہوئے۔ ان کی خدمت میں قصیدہ بھی لکھا اور مسکلی کے دیوان قصائد میں موجود ہے: ”وہ حضرت کون ہیں، اہلکاس، میرے ہی و مرشد ہیں۔ قدرت اللہ شوق نے اپنے تذکرے میں مسکلی کو حافظ قرآن قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ اسی مناسبت سے انھوں نے مسکلی شخص اختیار کیا۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مسکلی نے ایک شعر میں خود اس بات کی تردید کی ہے

مصحفی علم معانی تو عاصی تھیں۔ گو میر نے ہوا جھٹھ قرآن ہوتا

یہاں دہلی میں ان کا ذریعہ معاش تھا۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ ”الہال اور شاہجہاں آباد یہ پیشہ تھا۔ بہری بردار (۱۳۷۷) اس زمانے میں مصحفی نے اپنے کمرے مشاعرہ کی طرح لائی جس میں دہلی کے شعرا عام طور پر شریک ہوتے تھے (۱۳۸) شاہ حاتم اس مشاعرے میں آکھڑا کرتے تھے (۱۳۹) شاہ نصیر (۱۴۰) سبیاں مسکری (۱۴۱) محمد امین ٹار (۱۴۲) شاہ افراق (۱۴۳) الہال ہال کھڑے حضور (۱۴۴) اور دوسرے شعرا کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرہ میں کیا ہے۔ مصحفی کا یہاں کسی سے کوئی سسر کر نہیں ہوا۔ سب سے ان کے تعلقات دوستانہ تھے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”قاسم چچہ ان سراپا نقصان کی کلہو بھڑا عواش یی رفت پالیت و آویت پیشی آمد“ (۱۴۵)

مصحفی غریب میر درد سے بھی عقیدت رکھتے تھے اور گاہ گاہ ان کے گھر جاتے رہتے تھے (۱۴۶) میر کے بھی مداح تھے۔ میر کے ترانے میں لکھا ہے کہ ”بر فقیر بسا دھرم پائی ی لہرایہ“ (۱۴۷) مرزا مظہر جانجاناں کی خدمت میں بھی حاضری دیتے تھے (۱۴۸) شاہ حاتم سے بھی ان کے مراسم تھے (۱۴۹) میر محمد ی بدایر (۱۵۰) خواجہ شجاع الدولہ کے بیٹے مرزا امیر محمد کی خدمت میں اکھڑا حاضر ہوتے تھے (۱۵۱) شاہ نیاز بریلوی کے پاس بھی حاضر ہوتے تھے۔ ”میران“ مصحفی نے شاہ نیاز سے اپنی چچی (۱۵۲) محمد حسن قنبل بھی مشاعرے میں شریک ہوتے تھے (۱۵۳) مصحفی نے لکھا ہے کہ ”با فقیرہ ایلہ دوتی اندازہ قاصد الی آکاں یو آفہ اور برآمد۔۔۔“ (۱۵۴)

یہ زمانہ مصحفی کی تعلیم، تکمیل اور بحیثیت شاعر مشہور ہونے کا زمانہ تھا۔ یہاں ان کے کئی شاگرد بھی ہو گئے تھے اور ان کی شہرت لکھنؤ بھی پہنچ رہی تھی۔ اب مصحفی چاہتے تھے کہ وہ تجارت کے کھیلوں سے الگ ہو کر اپنی ساری قوت شعروہ شاعری پر مرکوز کریں اور انکی ان کا ذریعہ معاش بن جائے۔ مصاحبت اس تہذیب میں معزز پیشہ سمجھا جاتا تھا اور تجارت کو تجارت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ دہلی کے حالات انتہائی ابتر تھے۔ بادشاہ بھی غافل تھا اور امر و نواہی میں گوشاں تھے۔

نواب نہ خاں کوئی رہا شعر میں باقی

نواب جو کور ہے تو میر دلی بھی خاں ہے

کہتا ہے اسے خلق جہاں سب ہو عالم

شای جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے

دہلی سے قریب لکھنؤ تھا جہاں خوشحالی و فراغت اور آصف الدولہ کی داد و دخل نے چکاچند پیدا کر کے دہلی روٹنی پیدا کر رکھی تھی۔ دہلی کے شاعر عام طور پر وہاں کی طرف لپٹائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے تھے حتیٰ کہ شاہ نواز نے بھی دہلی سے لکھنؤ جانے کے منصوبے بنائے تھے۔ حقیقی میر ۱۱۹۶ھ میں دہلی سے لکھنؤ چلے گئے اور آصف الدولہ نے ان کا استقبال بہرہ مقرر کر دیا۔ مصحفی بھی یہی چاہتے تھے لیکن انھیں کوئی ایسا موقع نہیں مل رہا تھا کہ ان کا یہ خواب پورا ہو سکے۔ لہذا علی خاں، جو قوادری عالی گوہر کے مصنف تھے، دہلی میں شاہ عالم کے مصحف خاص تھے۔ ان کے والد نواب روشن الدولہ (نواب بھکاری خاں) کا ہور کے سوسے دار رہ چکے تھے۔ شاہ عالم دانی باغی و سیاسی مصلحتوں کی بنا پر آصف الدولہ اور دارین کے سنگوہ خلعت سے نوازا جاتے تھے۔ اس کام کے لیے انھوں نے لہذا علی خاں کو مقرر کیا کہ وہ لکھنؤ جا کر اسے انعام دیں۔ ۱۱۹۸ھ میں یہ قافلہ خلعت سے نکر روانہ ہوا۔ اس وقت دارین کے سنگوہ لکھنؤ میں تھے۔ مصحفی بھی اس قافلے میں لہذا علی خاں کے ہمراہ تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ

”اور ایسا ہے کہ فقیر مراد لہذا علی خاں کے مشار الیہ از پیش گاہ خلعت جہاں باغی خلعت

نوازش شاہانہ برائے ہندوگان عالی و زہرا ملک نواب آصف الدولہ بہادر سر ایشن گورنر بہار اور دروہہ دروہہ کے لیے ہزاروں ایک صد روپے دہشت (۱۱۹۸ھ) مسجد ستر کشیدہ انرشا جہاں آباد روپے گھنٹوں (۵۵) (۱۱۹۸ھ) دروہہ کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

لیکن کچھ عرصے بعد غلام علی خاں سے روٹھ گئے اور مزاج کی دبی برہمی میں دلی دلیس جانے لگے۔ محمد حسن قیس نے انہیں روک لیا اور کہا کیا راستہ اپنے آئے تھے۔ اب کچھ دن ٹھہرے اور اس شہر کی سیر کیجئے اور پھر وہ انہیں محمد حیات چاہ کے گھر لے گئے۔ چاہ نے ان کی بہت خاطر تواضع کی (۱۵۶) اس کے بعد کچھ عرصے وہ کافی بل مہا کے ہاں بھی مقیم رہے۔ اسی عرصے میں مسکنی کی گمرانی میں تباہی اچھا دیوان بھی مرتب کیا۔ اسی زمانے میں (۱۱۹۸ھ) (۱۵۶۱ھ) جہاندار شاہ دلی کے حالات اور مرزا محمد فتح علی اور افراسیاب خاں کی سازشوں سے مجبور ہو کر دارو گھنٹوں ہوئے۔ آصف الدولہ نے ان کی جڑی آؤ بھگت کی۔ مسکنی چاہتے تھے کہ وہ بھی جہاندار شاہ سے وابستہ ہو جائیں۔ انہوں نے نواب شمس الدولہ قسمت کے دروہے کو شش کی انہوں نے عید پر ملاقات کرانے اور ان کی خدمت میں پیش کرنے کا وعدہ کیا۔ مسکنی نے قصیدہ لکھا لیکن وہاں دربار میں اتنی بیزیرگی کہ قصیدہ نہ سننے کا موقع نہ ملا۔ نواب شمس الدولہ نے امراء کی سطوں کو چھ کر قطعہ تہنیت عید فرخوار سے کی خدمت میں گزارا اور مسکنی کو ان کے دروہہ کو دیا (۱۵۶) لیکن قسمت نے باوری نہیں کی۔ ابھی جہاندار شاہ کو گھنٹوں آئے ہوئے مشکل سے دوسرا گزرتے تھے کہ آصف الدولہ سے رائٹس ہو گئی اور دروہہ (۱۲۰) میں بندارس چلے گئے اور وہیں ۲۵ شہان ۱۲۰۲ھ/ ۳۱ مئی ۱۷۸۸ء کو دہلیات پا گئے۔ اس وقت گھنٹوں میں دستار حضرت علی حسرت اور ان سے زیادہ ان کے شاگرد محمد دھنل جرات کا غوطی بول رہا تھا اور سارا شہر ان کے دل پہنچنے پر طرک کا سطر تھا (۱۵۷) مسکنی دہلی واپس شامی کے پیر تھے اور پیرنگ گھنٹوں کے حامل اور حالات میں کچھ اچھا پندرہ نہیں تھا۔ مسکنی اس وقت ذاتی طور پر دروہہ پر گمراہ تھے۔ ان کے لیے یہ فیصلہ مشکل ہو رہا تھا کہ وہ اپنے رنگ خن چھاری دیکھیں یا پھر یہ لے ہوئے حامل میں دیکھی شامی کی برہمی کو قبول کر لیں۔ شش و شج کے عمل نے ان کے اندر کئی پیدا کر دی۔ وہ شامی میں جو کچھ کرنا چاہتے تھے اور جو کچھ اب تک کرتے رہے تھے وہ نامعلوم تھا اور جو وہ نہیں کرنا چاہتے تھے وہ معلوم تھا۔ یہ دروہہ گامی کا خد اب بھی ان کے ساتھ تھا۔ اس دور میں انہیں اپنا ناقہ دلی کا شہت سے احساس ہو رہا تھا:

اے مسکنی یہ لطف ہے اس شہر میں رہنا
تج ہے کہ کچھ انسان کی تو قیر نہیں پاس

دیوان اول کی ایک۔ دہلی میں بھی اسی بات کو زیادہ کجی سے یوں دہرایا ہے:

یارب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
دیوانے میں مجھ کو کا اٹھایا تو نے

میں اور کہاں یہ گھنٹوں کی خلقت
اے واسے کیا کیا یہ خدایا تو نے

اس صورت میں گھنٹوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے انہوں نے یہاں کے قبول ترین شاعر جرات کے خلاف طرح ڈالی۔ یہ ۱۱۹۹ھ ہو سکتا ہے۔ بیکانے لکھا ہے کہ ”جوں دیکر کسے خلقت جہاں کی خود با جرات طرح خلاف اعدا شد۔ تھیا اور انگریز حاکم دہلی مقابل شد و در اندک عرصہ طور ہم شاگردان ہمایہ بکمر سامانہ“ (۱۵۸) (۱۱۹۹ھ) دروہہ کے لیے دیکھیے حواشی ب) (جرات سے جھگڑے کی بنیاد و حاصل گھنٹوں میں ان کا یہی احساس برہمی تھا۔ اپنے قصیدے ”تغیڑاں“ میں مسکنی نے اپنے ساتھ جرات اور ان کے شاگردوں کی زیادتی کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔ دیوان اول کے ایک

شعر میں بھی جرأت کی طرف اشارہ کیا ہے:

میں نے جہن میں ان کے جب دار سر کیا
جرأت مسلح جو طبعیت کے مالک تھے۔ انھوں نے مسلح صفائی کے لیے ہاتھ بڑھایا اور صفائی نے بھی صفائی پیغام مسلح قبول کر لیا:

مجھ کو پیغام دیا مسلح کا عاجز ہو کر
میں تو کچھ دل میں نہ رکھتا تھا انھوں سے کہیں
نہیں لازم جو کہوں اس کا پتہ سرخ حیاں
کیونچا پناہی وہ کرتے تھے لڑل کہہ کے حیاں
سوہ قات کے دن آئے جو سوہ رب پیش
اشہ کیا اہلش وحید آئی صفائی پہ حیاں
لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ کہیں صفائی کے دل میں ہائی رہا اور جب "تذکرہ ہندی" میں جرأت کا تذکرہ لکھا تو یہ بخش بینی
اسطور میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اسی طرح جب "جمع الخواص" میں جرأت کی وفات کے بعد اپنی مدح میں ایک
کتوب پہ طرزِ تہذیبی لکھا تو اس میں بھی یہ کہیں باقی رہا:

"جرأت شاکرہ مبتلائی باہمی جرأت چند بار قدم بصر عرصہ کا پریش گذاشتہ اماچوں معاویہ ازل
فلست ہائے فاضل غورہ آفران حد قالب، فنی کردہ جلاک یہ برابر شدہ" (۵۹۱) (اردو
ترجمے کے لیے دیکھیے حواشی ب)

اس بات سے صفائی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی ہی میں نہیں بلکہ مرنے کے بعد بھی اپنے حریفوں کو سزا
نہیں کرتے تھے اور اسی مزاج کی وجہ سے وہ بہت لمبے تک کئی امیر یا دربار سے وابستہ نہ رہ سکے۔
صفائی نے جہاندار شاہ کی مدح میں دو قصیدے لکھے۔ ممکن ہے شمس الدولہ قسمت کے توسط سے۔ جو صفائی
سے اصلاح لیتے تھے، جہاندار شاہ نے انھیں انعام و اکرام سے بھی نوازا اور لیکن وہ تو اصل بیزار نہ کر سکے۔

۱۱۹۹ھ - ۱۲۰۰ھ کے قریب وہ فہیم الدولہ کا بہت بگڑے ہوئے فہیم خاں کے حوصلے (۶۰) پر خطاب
انھیں شہنشاہ الدولہ نے دیا تھا (۶۱) صفائی چند سال بعد فہیم خاں سے وابستہ رہے۔ دو قصیدے بھی صفائی نے ان کی مدح
میں لکھے۔ فہیم خاں نے ایک کو اس جو دیا تو صفائی نے قطعاً تاریخ لکھا جس کے اس مصرع سے: "اٹلی باہر ہائی چہ تا
جہاں باشہ" سے ۱۲۰۱ھ برآء ہوئے ہیں۔ فہیم خاں کی سرکار سے چونکہ گڑاوا کا قاعدہ کی سے نہیں ملتی تھی وہ ان سے الگ
ہو گئے۔ اس کا اظہار انھوں نے تین رباعیوں میں کیا ہے جن میں سے ایک یہ ہے:

ہر چند کہ ہم قافوں سے جاں دیتے ہیں
تو تو کب فہیم خاں دیتے ہیں
بے لب پہ خوشامد اور غضب کے مارے
بیتھے ہوئے غی میں گاہیاں دیتے ہیں

قابل ۱۲۰۲ھ کے لگ بھگ وہ فہیم خاں سے الگ ہو کر سالار جنگ کے صاحبزادے مرزا زین العابدین خاں میرزا
مید میر سرتز سے وابستہ ہو گئے۔ صفائی چار سال ان کے ہاں بھیڑے شاعری ملازم رہے (۶۲) تعلیمات صفائی میں ایک قصہ
تاریخ و احوال تھا ہے جو میرزا امین محمد کے ہاں بننے کی پیدائش پر لکھا گیا ہے اور جس کے لفظ "چراغ" سے ۱۲۰۴ھ برآء
ہوئے ہیں۔ گو ۱۲۰۲ھ سے ۱۲۰۷ھ تک وہ سرتز کے ملازم رہے اور بھرپور سے وہ میرزا سلیمان شکوہ کے حوصلے
پر گئے۔ ۱۲۰۷ھ میں حاصل ہونے کی تہذیبی صفائی کے اس پہلے سے بھی ہوتی ہے جو انھوں نے شہزادہ سلیمان شکوہ کے
ملازم خاص مرزا فہیم جنگ جرات کے ترجمے میں دیا ہے: "از یک دو سال کہ دردی شہر فقیر بار پاپ مجلس حضور پر نور

شعبہ ۱۶۳۱ مصحفی نے تذکرہ گزشتہ ہندی ۱۲۰۹ھ میں نقل کیا اور اس سے ایک دو سال بعد ۱۲۱۰ھ ہوئے ہیں۔ مرزا سلیمان شکوہ ۱۲۰۵ھ میں لکھنؤ آئے تھے۔ کئی ماہ انتظار کے بعد لاڑکانہ وائس کی سفارش پر آصف الدولہ نے ابن کا استقبالیہ کیا اور وحید مقرر کر دیا۔ اس کے بعد انھوں نے دربار مہایا۔ پہلے انشا ملازم ہوئے۔ پھر انشا کی تہذیب پر جرات و مصحفی ملازم ہوئے۔ مصحفی نے سلیمان شکوہ کی مدد میں گیارہ قصیدے لکھے ہیں اور قصائد کی یہ جاتی تعداد ہے کہ ان کو مختلف مواقع پر پیش کرنے میں چار پانچ سال کا عرصہ ضرور لگا ہوگا۔ امتیاز علی خاں مرثی صاحب نے مجھے بتایا کہ مرزا لاہوری راجہ پور میں مصحفی کے دیوان کاغذ منو موجود ہے جو ۱۲۱۱ھ میں سلیمان شکوہ کو پیش کیا گیا تھا۔ اس سے بھی اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی لاہنشا سے تازہ کے بعد ۱۲۱۱ھ میں کسی وقت سلیمان شکوہ سے ملے ہوئے۔

اس کے بعد وہ گوش فشین ہو گئے اور ان کے ایک شاگرد نے کوشش کر کے سواروں میں ان کا نام لکھوا دیا۔ جہاں سے نواب وزیر علی خاں کے عہد کے خاتے (شعبان ۱۲۱۲ھ / فروری ۱۸۹۸ء) تک فراغت سے روانی پائی رہی (۱۶۳) انشا سے معرکہ کے بعد وہ گوش فشین ہو گئے تھے اور اسی زمانے میں چغت سے یاد و طرح کی فراکش پر جواب دیوان نگہری، جو درلی میں شروع کیا تھا، نقل کیا۔ اس دیوان قاری کا سال تکمیل ۱۲۱۱ھ ہے جیسا کہ ”نظمہ مختصر“ میں خود مصحفی نے بتایا ہے (۶۵) تذکرہ ”ریاض الفصحی“ کا آغاز جیسا کہ وہاں ہے ۱۲۱۱ھ میں ہوا۔ اس سے چند سال پہلے تک وہ گنام دار زندگی بسر کر رہے تھے کہ خاتے سے ایک دن راتے میں مرزا امیر تقی خاں ہوس سے آٹھا سامتا ہو گیا۔ انھوں نے مصحفی کو گھر لے آیا اور ملازم کر لیا۔ ۱۲۲۱ھ میں مرزا انھوں کی ملازمت کو چار سال کا عرصہ گزر چکا تھا گویا ۱۲۲۱ھ = ۱۲۱۷ھ میں وہ ان کے پاس بحیثیت استاد و بیروز شاعر کی ملازم ہوئے (۶۶) اس کے معنی یہ ہوئے:

(۱) کہ ۱۲۱۱ھ میں وہ سلیمان شکوہ کی ملازمت سے ملے ہوئے:

(۲) ۱۲۱۱-۱۲۱۲ھ میں ان کے ایک شاگرد کی کوشش سے ان کا نام سواروں میں لکھوا دیا گیا جہاں سے وہ عہد

نواب وزیر علی خاں کے خاتے شعبان ۱۲۱۲ھ تک ٹکڑا لیتے رہے۔

(۳) اس کے بعد پھر چار روز گزار ہو گئے۔ ۱۲۱۷ھ میں نواب مرزا امیر تقی خاں ہوس کے ملازم ہوئے اور

۱۲۲۱ھ میں جب تذکرہ ریاض الفصحی کا آغاز کیا تو اس ملازمت کو چار سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔

یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی ہوس سے کب تک وابستہ رہے لیکن دیوان قصائد اور ریاض الفصحی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شیخ منٹل قانی سے پہلے نواب کلب علی خاں کی سرکار میں بیروز شاعر کی ملازم تھے (۶۷) اور خود قانی کا ترجمہ لکھتے وقت وہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم تھے (۶۸) مہدی کے ترجمے میں نواب (سعادت علی خان خونی ۱۲۲۹ھ) کو مظلوم لکھا ہے اور خود کو مہدی سے وابستہ ہونے کا ذکر کیا ہے۔ ۱۲۳۳ھ / ۱۸۱۸ء میں نواب معتد الدولہ برسر اقتدار آئے اور انھوں نے کلب علی خاں اور مہدی علی خاں کے خلاف کارروائی شروع کی۔ مہدی ٹکٹے چلے گئے اور وہاں سے کر بلا چلے گئے (۶۹) اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ ہوس کی ملازمت کے بعد وہ نواب کلب علی خاں کے ملازم رہے اور پھر دوبارہ نواب مہدی علی خاں کے ملازم ہوئے اور ۱۲۳۳ھ / ۱۸۱۸ء میں وہ کر بلا چلے گئے تو مصحفی کے بیروز نگار ہو گئے۔ مصحفی نے کلب علی خاں کی مدد میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے چار اردو میں اور دو قاری میں ہیں۔ اسی طرح مہدی علی خاں کی مدد میں چھ قصیدے لکھے جن میں سے پانچ قاری اور ایک اردو میں ہے۔

اس دور میں مصحفی سے زیادہ قصیدے کسی شاعر نے نہیں لکھے۔ مصحفی کو بار بار قصائد لکھنے کی ضرورت اس

لیے پیش آئی کہ کبھی قصائد ان کی سوانحی ضرورت پوری کرنے کا ذریعہ تھے۔ ان قصیدوں کے بار بار مکرر بحر و مفاعیل و بیاض حالی کا ذکر ہے۔

کیا سہنی تباہی ہم اس کا حال تھے کو
حرفِ عزیز ہم نے جس سے کسی سے کاٹی
اسی ہے کسی میں وہ ۱۲۳۰ھ تا ۱۲۴۳ھ میں لکھنؤ میں وفات پا گئے:

اتکا ہے کس ہوں کہ ماند چراغ
مرجی جاؤں تو کوئی پہنے سروے مجھ کو
سہنی کے ایک شاگرد شرفِ خاں، مدینہ لکھنؤ نے یہ قصیدہ تاریخِ وفات کہا:

بہرِ سیر حسنِ حور ان بہشت
سہنی نے قصیدہ بہشت جب کیا
بہر سے ہاتھ لے کہا اے خاں وہیں
ہرچِ خاکی میں ہوا گھر ماہ کا

۱۲۳۰ھ

شیخو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”وفاقی در ۱۱۰۰ روز و ۱۰ سال گذشتہ“۔ لکھنؤ سے خارجہ ۱۲۵۰ھ میں تھل ہوا۔ اس سے بھی قصیدہ ہی ہو جاتی ہے کہ سہنی کی وفات ۱۲۳۰ھ میں ہوئی۔

سہنی کو زندگی میں تین معرکوں سے واسطہ چلا۔ جرأت سے معرکے کا ذکر ہم جرأت کے باب میں کر آئے ہیں اور انشاء سہنی کے معرکے کا تذکرہ ہم انشاء کے لڑیل میں لے چکے ہیں۔ اب ہم یہاں اس معرکے کا ذکر کریں گے جو شاگردانِ سودا اور سہنی کے درمیان ہوا۔

بنگ سکر تال (۱۱۸۵ھ) کے بعد نواب ٹاٹو و محمد یار خاں امیر کا دربار اجڑ گیا اور اعلیٰ دربار احمدیہ معرکہ کے۔ سہنی بھی جان بچا کر ٹاٹو سے لکھنؤ آ گئے۔ سودا اس زمانے میں نواب شجاع الدولہ سے وابستہ تھے اور فیض آباد میں مقیم تھے۔ ٹاٹو و میں سودا کے شاگرد رشید قائم چاند پوری سے سہنی کے کرے مراسم تھے۔ سہنی علانیہ روزگار میں لکھنؤ آئے تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ ٹاٹو و سے لکھنؤ ہاتھ ہوئے قائم چاند پوری نے ایک قصیدہ لکھا اپنے استاد سودا کے نام دیا جو جسے لکھنؤ سے ملاقات کے لیے وہ لکھنؤ سے فیض آباد گئے ہیں۔ سہنی نے لکھا ہے کہ ”فقیر در عہد نواب شجاع الدولہ بجا اور روزے برائے دیلان اسی بزرگ (سودا) کھڑے پیش رسیدہ بود۔ چہ دروش سگان ابر شمع شوق تمام داشت“ [۱۰] سودا سے سہنی کی یہ پہلی اور آخری ملاقات تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سہنی سودا سے ملے تو سودا نے وہ تو نہیں دی جس کی امید لکھنؤ کے گراںمیں نے لکھنؤ سے فیض آباد کا سفر کیا تھا۔ اور جب بدول ہو کر وہ لکھنؤ واپس آئے تو سودا کی طرف سے ایک تکی لے کر آئے جسے بد روزگار نے لے کر تھوڑا کر دیا۔ ۱۱۸۹ھ میں سہنی دہلی واپس آ گئے اور ۱۱۹۸ھ میں وہ دوبارہ لکھنؤ آئے تو سودا کی وفات (۱۱۹۵ھ) کو گیم پیش تین سال ہو چکے تھے۔ ۱۱۹۹ھ میں سہنی نے جب تذکرہ ”مظہر شای“ لکھا تو یہی تکی ان سے چھپائے نہ چھپ سکا:

”اگرچہ مراد کم لکھنا نا کاوت و درانی طبعش از کاوش بیہواست.....

الحق کہ جنسِ ناش در بند وستان در دہانِ بازارِ بان و غریبات و عیال

بہر اطراف و جوانب و ہر جاہل و فانی را ہر نہاں.....“ [۱۱]

(اور درجہ کے لیے دیکھیے: سوانحی ب)

اسی تکی کی آغوش ”تذکرہ ہندی“ (۱۲۰۱ھ تا ۱۲۰۹ھ) میں بھی محسوس ہوتی ہے:

”کھینچے یہ سب دریا پنج، اللہ بڑا صریح و قدار و صاف و بلیغ شاعر اور شاعرِ شہل

در قرائن نیز بہت سی دہنہ.....“ (۲۷) اور دوسرے کے لیے دیکھیے (سوانحیہ)

سودا کی وفات کے برسوں بعد جب مسکئی کے تذکرے سامنے آئے اور سودا کے شاگردوں کی نظر سے گزرے تو انہوں نے مل کر مسکئی کے خلاف ایک گھر یہ قصیدہ لکھا۔ جب یہ گھر یہ قصیدہ لکھا جا رہا تھا صاحب ”مجمع الاحقاف“ شاہ کمال نے مسکئی کو اطلاع دی کہ انہوں نے شاگردانِ سودا آپ کی جو گھر ہے جلا۔ یہ سن کر وہ غم مسکئی نے ۷۰ اشعار پر مشتمل ایک قصیدہ ”نہبت بہ چند نفس گفتہ شد“ کے عنوان سے لکھا جو ان کے دیوانِ قصائد میں شامل ہے (۷۳) اس گھر یہ قصیدہ میں نہ صرف یہ ساری باتیں مسکئی نے لکھیں بلکہ یہ بھی کہا کہ ان سب کی گھر کے لیے ایک گرم کافی ہے اور ج ”بلا ہیں شکر و گرم جوں رہد حتام۔ شاگردانِ سودا اور خود مسکئی کی گھوڑوں کے سوداؤں نے تنقید کی صورت میں محفوظ رہیں۔ ۱۲۷۰ء میں مطلع مصطفائی نے دہلی سے کلیاتِ سودا شائع کیا جس کی تصحیح میر عبدالحسن آقہ نے کی تھی۔ آقہ نے کلیات میں شاگردانِ سودا کا وہ گھر یہ قصیدہ بھی شامل کر دیا جس میں انہوں نے مسکئی کے ان اعتراضات کا جواب دیا تھا جو ”معدو شری“ اور ”تذکرۂ ہندی“ میں سودا پر مسکئی نے کیے تھے۔ کلیاتِ سودا میں یہ گھر یہ قصیدہ دو کچے کر بعض لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ یہ گھر یہ قصیدہ خود سودا نے لکھا ہے جب کہ اس گھر یہ قصیدہ سے پہلے یہ عبارت درج تھی کہ: سطر سے چند بخود دیا چہ قصیدہ از علامہ ارشد مرزا فرج الحق صاحب قصیدہ نہ صد و چاہ شعر نظر بہتم میں مطلع در آمدہ آغاز کلیات ہجر نکات کردہ شد“ (۷۴) اور قصیدے کے خاتمے پر یہ الفاظ درج تھے کہ: خاتمہ قصیدہ تمید سودا..... (۷۵) یہ غلط فہمی مطلع مصطفائی کے ایڈیشن سے زیادہ مطلع و نکات کے اس ایڈیشن سے پہلی جیسے مبادی آقہ نے مرتب کیا تھا (۷۶) اور جو مطلع مصطفائی دہلی کے ایڈیشن کی نقل تھا۔

اتحاد علی خاص مرغی نے مسکئی کے خلاف بھی لکھی جانے والی گھر کو اس شعر کی بنیاد پر:

الہیم معافی میں ہے راقم قرا و نکات عالم میں غن کی قری جنتی ہے ہم و ذریعہ

بندرا این راقم دہلی سے منسوب کیا ہے (۷۷) اور قاضی میرالدود نے اس گھر یہ قصیدے کو مرزا حسن کی تخلیق بتایا ہے (۷۸) اور بعد دیکھا جائے تو یہ قصیدہ کسی ایک کی نہیں بلکہ کئی شاگردانِ مسکئی کی اجتماعی کاوش کا نتیجہ ہے۔ خود مسکئی نے اپنے قصیدے میں قائم مقام سودا کے نام لیے ہیں (۷۹) اور یہ سب نام انہیں شاہ کمال نے ہی دیے تھے۔

مر سے شفیق ہیں اول ”جو میرزا حسن“ کمال ساتھ حاضرت کے ہے انہوں کا کلام

بہر ان کے بعد گھر دشائے اردو دہاں ہے میرے سامنے مضبوط ان کا پانچ و خام

سوم وہ سید پاکیزہ میر فقر الدین کہ تھے ہمیشہ وہ مرزا کے کاتب الہام

رفیع ہے یہ کلام ان کا فیض مرزا سے کہ آفتاب کے سامنے میں جوں ہو باوقام

نکات ان کا ہے ماہر، ہیں صاحب اصلاح ہنوز گو انہیں شہیر کا کہیں حرام

میں ان کو جانتا ہوں اپنا کعبہ و قبلہ رکھوں گا ان کی میں ریشہ پییدہ پر بیکہ نام

کبھی سنوں ہوں کہ موڑی کس نے میرے لیے کیا ہے از سر و پا اک نیا قصیدہ تمام

جب کبہ ان کے بکڑنے کا یہ نہیں کھتا اگر جی ہے کہ غر پر کیوں ہے ان کا کلام

میں گوش گیر ہوں مدت سے یہ یہ قہر سنو کہ جب کیا ہے بھی گرم اس طرف کا کام

دیا ہے بس بھی شاہ کمال نے پیغام
مری بلا سے نکلیا میں اگر قصیدہ تمام
انہوں کے جھوکاں گرم ہیں ہے اور یہ تمام
جو میں بھی چاہیں تو کافی ہیں بس مرے تمام
بلا میں منتظر و گرم جوں رہتے تمام
کہ ہے کلام سے فنی کے فوق ان کا کلام

لکھے ہیں انھیں میں مسکنی بھی یہ لوگ
پر اب تک تو نہ سمجھا کسی نے اک چڑھ
سوگ میں شورش ہے ہا سے ان کی ڈرتا ہوں
نہیں یہ کچھ کے قافل ہ ان کی خدمت کو
اگر چہ ہیں وہ نوا خواں لیکن ان میں سے
بدیہ گو ہیں یہ ایسے فواحشات کے بیچ

مسکنی کے کچھ یہ قصیدے سے یہ چند انھیں سامنے آتی ہیں

ایک یہ کہ مسکنی کے خلاف کچھ یہ قصیدہ لکھتے ہیں مرزا حسن محمد رضا میر تقی الدین ماہر شاعری تھے "ج" لکھے ہیں انھیں
مسکنی بھی یہ لوگ "دوسری بات یہ کہ اس کچھ کے لکھنے کی اطلاع شاہ کمال نے مسکنی کو دی تھی "ج" دیا ہے بس بھی شاہ کمال
نے پیغام "تیسری بات یہ کہ اس کام میں میر تقی الدین ماہر شاعری تھے "ج" کہ تھے ہیچندہ مرزا کے کاتب الہام
اور انھیں کو مسکنی نے "تعمیر کاہنام" "سوطی کتاب" کہہ کر "ج" کیا ہے از سر نو پاک یا قصیدہ تمام۔

جس کی تصدیق "تذکرہ ہندی" (۹۰) سے بھی ہوتی ہے جس میں تقی الدین ماہر کے قلعہ تاریخ وقات سواہم یا اعتراض
کر کے اس تاریخ کا "حقیر" "قانون سوزیاں" کے خلاف ہے ماہر کی تلافی ثابت کی ہے اور دیگر غور مسکنی نے تین
شعر پر مشتمل "قلعہ تاریخ وقات آں مرحوم منظور" لکھا جس کے آخری شعر کے دوسرے مصرعے سے ۱۱۹۵ھ برآمد
ہوتے ہیں:

"سوا کا د آں طین و المرب او"

تاریخ مطلق بدر آورد مسکنی

۱۱۹۵ھ

اب سوال یہ ہے کہ یہ مسرکہ کب پیش آیا؟ سمجھا کہ کچھ بلا قصیدہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس زمانے میں
پیش آیا جب مسکنی گوش گیر تھے: "میں گوش گیر ہوں مدت سے یہ یہ قہر سزا" مسکنی انشا سے مسرکہ کے بعد منظور
سلیمان شکوہ سے ملیدہ ہو کر گوش گیر ہو گئے تھے۔ مسکنی کے اس قصیدے میں گرم و منتظر دونوں کا ذکر ہے۔ گویا اس
زمانے میں دونوں لکھنؤ میں موجود تھے۔ منتظر ۱۲۱۳ھ تک لکھنؤ میں تھے۔ اس کے بعد وہ سلی کی بیماری کے باعث، آب
وہا ہونے کے لیے لکھنؤ سے چلے گئے اور ۱۲۱۷ھ میں انتقال کیا۔ مسکنی نے کئی قصائد تاریخ وقات لکھے جن سے
۱۲۱۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک قلعہ کے آخری مصرع "گیتا: "شاعر شیریں زباں ہائے" سے بھی ۱۲۱۷ھ نکلے ہیں۔
ان سب باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ یہ واقعہ ۱۲۱۷ھ-۱۲۱۳ھ کے درمیان پیش آیا۔

یہ مسرکہ زیادہ نہیں چلا اور ان دو کچھ یہ قصائد پر ایک (ایک شاعر گروان سوا کی طرف سے اور ایک مسکنی کی
طرف سے) ختم ہو گیا۔

مسکنی پیدا آئی شاعر تھے۔ ان کی تحقیقی صلاحیتیں ایک قدرتی دشمنی کی طرح نوعمری سے لے کر آخر عمر تک
الٹی اور بستی رہیں۔ مقدار کلام کو دیکھیے تو اردو زبان کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ وہ سنا راجہ تھے اور راجہوں کی
خود پسندی، غیرت و خودداری ان کے طعن میں شامل تھی۔

تھا میں مطر و بھی تاور سلطان نہ کیا

مسکنی پر مجھ نہ اگلاں کا میرے باعث

اس مزاج کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ جب تک اسے نہ چھوڑے وہ خاموش رہتا ہے لیکن جب اس کی غیرت کو لگا دیا جائے تو وہ میدان میں اتر آتا ہے اور اس وقت تک میدان نہیں چھوڑتا جب تک دشمن کو نیچا نہ دکھا دے۔ اسی لیے راجہ رست "رن گز" کہلاتے تھے۔ مسیحی اسی مزاج کے حامل تھے۔

مسیحی گو کہ میں ہوں روحِ مقدس لیکن
مجھ کو چھوڑے گا جو کوئی تو جلال آئے ہی کا
مسیحی ناک دالے آدی تھے اور لیکن ناک ان کے لیے ساری عمر ساں پیدا کرتی رہی:

گستاخ نہ ہو مگر یہ کیا لطف زندگی کا
انسان کے جان میں یہ ناک زندگی ہے

مسیحی کے ذہن کی ساخت میں ہر کی طرح صرف متغول کی نفسیات کی حامل نہیں تھی۔ اس میں قائل کی نفسیات بھی شامل تھی۔ ایسا قائل جو متغول بھی ہوا اور ایسا متغول جو قائل بھی ہو۔ اس نفسیات کے دوسرے پہلو نے ان کے ذہن کی ساخت کی تعمیر کی تھی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پانچ میں سے کئے پانچ تو بچا سفر دہا ایسے عالم تھے جو مظلوم ہوتا ہے اور ایسے مظلوم تھے جو عالم ہوتا ہے۔ اسی لیے ان میں مقابلہ کرنے کی ہمت اور مقابلہ کرتے ہوئے خود کٹل ہو جانے کا حوصلہ تھا۔ انکے تھے مسیحی کو لگا دیا تو مسیحی نے گردن نہیں جھکا لی بلکہ مراد نہ دے رہا تھا کہ لے لیے میدان میں اتر آئے اور اس وقت تک اپنے شاگردوں کی فوج ظہورِ صبح کے ساتھ مقابلہ کرتے رہے جب تک دشمن نے ان کی طاقت کا لوہا نہیں مان لیا اور ساری اذیت و رسوائی کو برداشت کرتے ہوئے اس وقت تک جینے سے نہ ہیلے جب تک انکی کو شکست آصف اللہ و شہر بدر نہ کر دیا۔ ناک کا مسئلہ لکھنؤ کے ماحول سے زیادہ پیدا ہوا۔ دلی کے زمانہ قیام میں مسیحی کو دیکھتے تو "لطیف" حواشی اور کم گو "آغا" آغز آتے ہیں۔ شعر کوئی میں ایسے مصروف و متہنگ کر دیکھتے سے "بھون و مسکین و شیخ" (۸۲) معلوم ہوتے ہیں۔ اس دور کے معاشرہ کو نو بیوں نے انھیں "عرب" سے تنگ سیرت، مسکین لہا، خوش خور، حواشی، ہاوب، مرتد شمس، مہذب خلق، مختلف پیشانی پائین (۸۳) لکھا ہے۔ زمانہ دلی میں خاتونوں نے کسی امیر کے در کی خاک چھائی اور نہ شعر و شاعری کو ذریعہ معاش بنایا بلکہ معمولی سی تجارت سے اپنا پیٹ پالتے رہے (۸۴) سب سے ملنے مشاعروں میں شریک ہوتے اور خود اپنے گھر پر مشاعرہ کرتے جس میں شہر کے نامور و غیر نامور شعرا شریک ہوتے جس کی تفصیل ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ مرزا قلی سنان کے مراسم بہنکی سے شروع ہوئے۔ شاہ حاتم سے طاقت بھی نہیں ہوئی۔ دلی میں انھوں نے ذوق و شوق سے تعلیم حاصل کی۔ مولانا خرمالدین سے بھی نہیں بھیت ہوئے۔ شاعری ان کا مقصد حیات تھی جس میں وہ اپنی المواقیع کو کہہ کر ناپا جتے تھے:

نہیں دل بنگی ہرگز کسو سے
مگر ہے مسیحی اک شعر کا شوق

ہے شوقِ غن کا مسیحی کو
ہاں نہیں آکا ہم و در ہ

وہ ہاتھ تھے کہ تخلیقِ شعر کے لیے بے تعلق ضروری ہے۔ تو کراہندی میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "میں اپنا شعر بے تعلقی پساری خواہ" (۸۵) مزاجانہ ان کی طرح غلیظی آدی نہیں تھی۔ اسی بے تعلقی نے ان میں ایک ایسی جھجک پیدا کر دی تھی جو انھیں غلیظ آدی بننے نہیں دیتی تھی۔ وہ شاعری کر سکتے تھے لیکن محض آرا دلی نہیں کر سکتے تھے۔ وہ قصیدہ لکھ سکتے تھے لیکن قصودانی درد و رنج میں نہیں کر سکتے تھے۔ وہ اپنی شاعرانہ صلاحیتوں سے سننے والوں کو سرور کر سکتے تھے لیکن اپنی زبان سے اپنی مشکو سے دوسروں کو خوش کرنے کی صلاحیت ان میں نہیں تھی۔ ان کا ذاتی اندیشہ یہ ہے کہ مرزا دہ دار کی ملازمت کا مزاج نہ رکھتے ہوئے بھی ساری عمر ملازمت و قسمل کے لیے سرگرداں رہے۔ انھوں نے اس دور کی

روٹی کے مطابق معیار و معاش یہ بتایا: "جو شعری روٹی کھائے وہ شاعر ہے لیکن اس معیار کے باوجود ساری عمر خود کو اس حراج میں نہ حال تھے جس کا رد و بار کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ ان کا اصل حراج تو یہ تھا:

مخوت سے جو کوئی پیش آیا کج اپنی گاہ ہم نے گئی

مصحفی کے برخلاف انتہا اپنے خاموشی و عامل اثریت اور حراج کے لحاظ سے سرکار و بار کے لیے نہایت موزوں تھے اور اسی وجہ سے ساری عمر پیش و آرم سے گزارتے رہے۔ جہاں گئے اور جس دربار سے وابستہ ہوئے کامیاب و کامران رہے۔ مصحفی درباری زندگی سے کامیابیت کی وجہ سے غلامی معاش ہی میں درپردگی ٹھوکریں کھاتے، اقل اس وجہ ذری کا شکار رہے۔ جس کا اظہار دو دیوان دوم سے دیوان ہفتم تک تو اثر کے ساتھ کرتے رہے۔ دیوان اٹھارہ میں بھی ان کی یہ آواز سنائی دیتی ہے:

ہے عین دن کے قاتل سے بچارہ مصحفی توڑی نہاری بکھو تو یہ مست المہ کھائے

کیا مصحفی تھوہیں ہم اس کا حال تھو کہ مرعوز ہم نے جس ہے کسی سے کافی

کیا مصحفی میں سخی کروں روزگار میں نظر رکھو نے ایلے ہے تدھر کا گھو

اب یہاں مصحفی کی ہے یہ معاش بچے بیٹھے ہوئے اٹھاتے ہیں

جہاں ملازم ہوئے ساری عمر وقت پر نگہاں نہ ملنے کی شکایت کرتے رہے۔ میر تقی میر خاں کے لڑکے ہوئے تو نگہاں نہ ملنے کی شکایت نہیں۔ پامیوں میں کی ہے:

دی دانت گل میں چپے چپے ٹھوکہ اور ہم کو بہانوں ہی میں ملا سکی ماہ

انصاف سے کٹتا دور ہے میر تقی لا حول ولا قوۃ اللہ باللہ

میر تقی ان کے حراج کا بنیادی وصف تھی۔ قصیدہ کہتے ہیں تو عرض، مدح مختصر یا عام سا ہوتا ہے۔ انشائی کی طرح ادبی کہاروں کے ساتھ ایک لاکھ روپے کی فراہمی نہیں کرتے البتہ مدح پر زور دیتا ہے۔ ان کے اشعار اور تذکرہ کیوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بس اس کی خواہش تھی کہ اتنی آمدنی ہو کہ ساتھ عزت کے زندگی بسر کر سکیں۔ جب یہ بھی میر تقی آتی تو وہ اپنے دل کا غبار شعر کہ کر نکالتے یا پھر مدح و ایسی بات کہہ دیتے کہ میر تقی کی صفحہ دہری سے نالاں ہو جاتے۔ اس کا انھیں خود بھی احساس تھا:

زبان مصحفی ہمد ہے وہ آتش کا پکار کہ حکم قل تو تو پیش تار شاہ ہول آئے

اور دانتیں ہیں ملازم مری پر وقت خن اتنا ہی میب ہے اک جھوٹ میں کہ ضرور ہوں میں

مصحفی کا المیہ یہ تھا کہ وہ فطرتاً بھلائی آدمی نہیں تھے لیکن ساری عمر بھلائی بننے کی کوشش کرتے رہے اور بھلائی نہ بن سکے۔ حراج و خواہش کے اسی تضاد کی وجہ سے مختلف امراء کے چہرے در مصحفی نے بھاگے انتہا، جرات اور سوادے فل کر بھی نہ بھاگے ہوں گے اور اسی لیے مصحفی کے ہاں اردو فارسی قصیدوں کی تعداد بھی ہر معاشرہ شاعر سے زیادہ ہے۔

مصحفی اپنی گاہ کج کر کے ہی نا کامیوں کا مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ کج گاہی ان کے حراج میں احساس انکار کو بے حد بڑھا دیتی ہے اور اسی عمل سے وہ اپنی غلطی تو قوں کو سالم و برقرار رکھتے ہیں۔ اگر وہ یہ نہ کہاتے تو اندر سے ٹوٹ پھوٹ کر تباہی کی طرح دھمک جاتے۔ شاعرانہ عقل اور انکار انکار ہی سے وہ اپنا تذکرہ (کیتھارسس) کرتے ہیں۔ اسی لیے جتنی تعداد میں عقل اور احساس انکار کے اشعار تو اثر کے ساتھ، دیوان اول سے لے کر دیوان ہفتم تک مصحفی کے

ہاں ملتے ہیں کم شاعروں کے ہاں ملیں گے۔ ہم یہاں آٹھوں دہائیوں میں سے ایک ایک شعر درج کرتے ہیں جن سے ان کے لہجہ اور رنگ و حواج کو سمجھیں کیا جاسکتا ہے:

اے مصطفیٰ میں اسیخ شیریں مٹاں ہوں
کب مجھ سے طرف ہو سکے ہے ہر کوئی پائی
مصطفیٰ ریت پہنچا ہے مرا رجب کو
خودیاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزا بنی کا
مصطفیٰ کرچہ سبھی مرغِ قواسخ ہیں خوب
بارغِ سخی میں نہیں ایک غزلِ خواں مجھ سا
بعد صد قرن کوئی ایسا بھی آجاتا ہے وہ
مٹا دیتے ہیں دم میں غلبہ شعر
میں شرق و غرب کو اے مصطفیٰ کیا غرباں
حد کی جانیں اے مصطفیٰ کلامِ ان کا
کلامِ میر کا ہو مصطفیٰ کہ مرزا کا
کہ اس فن میں مہرِ مہید ہیں ہم
نہ تھہ سا شاعر شیریں سخن نظر آیا
کہ اپنے وقت کے مرزا میر ہم بھی ہیں
نہ پاسکے گا مرے انتخاب سے غلام

مصطفیٰ اپنے غیر ملکی حواج کی وجہ سے ساری عمر اکیلے پن کے احساس میں بھٹکا رہے۔ نو جوانی میں بھائیوں اور اقربا سے ناراض ہو کر امورِ دہ سے آٹھ چلے گئے اور وہاں سے نواب محمد یار خاں آئبر کے ملازم ہو کر ناظرہ چلے آئے۔ تین مہینے بعد جنگِ سکر تال کے نتیجے میں جب ناظرہ ویران ہوا تو وہ لکھنؤ چلے آئے اور چلی قرشی سے گذرا وقت کر کے ایک سال بعد وہاں سے دلی آ گئے اور تقریباً بارہ سال یہاں رہ کر اس کے ماحول و حواج میں ایسے نہ چہ پئے کہ ساری عمر اس سے نہ نکل سکے۔ اکیلے پن کے اپنے حواج کی وجہ سے لکھنؤ میں چالیس سال گزارنے (۱۱۹۸ تا ۱۲۳۸ھ) کے باوجود وہ لکھنؤ کے حواج کو پوری طرح قبول نہ کر سکے۔ لکھنؤ ان کے حواج و شخصیت کا اس طرح حصہ بن گیا جس طرح بارہ برس میں دلی ان کا اصل وطن بن گیا تھا۔ ان کے آٹھوں دہائیوں میں دلی کی یادیں کو فحش سنائی دیتی ہیں۔ اپنے اسی حواج کی وجہ سے وہ ساری عمر لکھنؤ میں دلی کو یاد کرتے رہے اور چالیس سال لکھنؤ میں بھی، ساری دربار داری اور سرکوں کے باوجود وہ اکیلے رہے۔ وہ ان باطن کا یہ شعر دیکھیے جس میں وہ دلی کو اپ بھی اپنا وطن سمجھ رہے ہیں:

دلی تمہیں ہیں جس کو زمانے میں مصطفیٰ
میں رہنے والا ہوں اسی اجڑے دیوار کا
اسی طبلے کے دو ایک شعر اور دیکھیے۔

اب تو میں دلی سے اکھوں کوں ہوں اے مصطفیٰ
رہنے والا تھا کبھی اس کشورِ معور کا
اے مصطفیٰ مت پا چہ کہ دلی سے نکل کر
کیا کہیے کہ ہم کیسے ٹھہریاں ہوئے ہیں
کیونکہ دلی سے لکھنؤ ہے خوب
نہ وہ کو سچے ہیں یاں، نہ وہ نکلیاں
ان اشعار کا اگر ان اشعار سے مقابلہ کیا جائے تو مصطفیٰ نے لکھنؤ کے حقائق کہے ہیں تو معلوم ہوگا کہ وہ لکھنؤ میں "جنگل کا پھول" نہیں کرنا قدرتی کاروبار دتے رہے:

مصطفیٰ لکھنؤ میں کیا مری قدر
اس خرابے میں ہوں میں بن کا مٹی
لکھنؤ اور دلی کی اسی اندرونی کشمکش نے ان کے اکیلے پن کے احساس کو اور گہرا کر دیا:
ہر چند لکھنؤ میں رہے ہم چہ مصطفیٰ
اس شہر سے دل اپنا تو بیزار ہی رہا
ہر ب میں آئے چھوڑ کے دلی سے شہر کو
اے مصطفیٰ لے آئی ہے قسمت کو ہر ہمیں

کیا کھنڈ کو چھوڑتے گئے ہے مصنفی۔ جب ہم نے دلی شہر سا گھڑا رنج دیا یہاں رہ کر جیسے تاکہ ”مجمع الفوائد“ میں لکھا ہے انھوں نے جہ کیا۔ مدخل کو گھر میں رکھا۔ عورتوں سے تعلقات قائم کیے لیکن شادی نہیں کی۔ ساری عمر اولاد سے محروم رہا اور کیسے چڑھنے لڑائی گزارتے رہے۔ اس نقائص کا ایک سبب اور بھی تھا۔ دلی میں وہ مولوی فخر الدین کے سرے سے لاواں دور میں تصوف ان کو وہاں ملتی سکون یکم پہنچا رہا تھا جو اس دور کے نام فروعی ایک داخلی ضرورت تھی۔ کھنڈ میں یہ ماحول نہیں تھا۔ ہر طرف پیش و طرح کے فتنے تھے۔ اس ماحول نے، انھیں اس دوری کے ساتھ مل کر، ساری عمر انھیں مضطرب رہے لیکن دیکھا اور ان کا دھان اٹھاؤ آزاد مشرقی کی طرف ہو گیا جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے۔ کبھی وہ اسے قبول کرتے ہیں لیکن جلد ہی مسترد کر دیتے ہیں۔ مذہب کے سلسلے میں یہ نقائص انھیں دین اور مہم سے لے کر دین ان اہم تک قواعد کے ساتھ ملتی ہے:

در خیریت در طریقت نہ حقیقت نہ بہانہ کون کا طرح مجھے کہتا ہے سبلاں ہے یہ

کئی دہلیہ کے خدیج میں ہے حیران مری عقل نہیں جتا ہے جب در دو دیں ہاجر ہے

بکھرا اختلاف نہ تھا وطن اموی میں ذرا معانقوں نے جو جامہ سوا فکلاف کیا

مصنفی فرقہ پرستی کو ”دور دور دین“ کا چکر کھینچتے تھے۔ وہ صالح کو انسان تھے۔ منافقت سے نفرت کرتے تھے اور جہول میں ہوا سے زبان پر لے آتے۔ اس نقائص نے انھیں چڑچڑاہا اور پہلا ضرور بنا دیا تھا لیکن ان کے اندر عالم و مظلوم ایک ساتھ زندہ تھے جس نے حلقی سطح پر ان کے لہجہ کو مستقل، صبر اور قدرے نرم بنا دیا تھا۔ ان کے حواجز میں حلقی سطح پر تھوڑا سا سیر بھی موجود ہے اور بہت سا سودا بھی دوران دونوں کو ملا کر وہ ایک نیا سا رنگ بناتے ہیں ایسی طبیعت حالت اور معمولیت (Normality) سے ان کی شاعری کا حواجز بننا ہے۔

مصنفی کی شخصیت کی تعمیر میں حصول علم کے شوق نے بڑا کردار ادا کیا۔ کتب کی تعلیم کے دوران ہی ان کی شاعری کا آغاز ہوا اور جب وہ امرایہ چھوڑ کر آلوہ اور ہاں سے غلطہ آئے تو علم کا یہ شوق ان کے اندر موجود تھا لیکن حالات سازگار نہ ہونے کی وجہ سے وہ اسے جاری نہ کر سکے۔ جنگ سکر تال کے بعد جب غلطہ و اجڑا تو وہ کھنڈ چلے آئے اور وہاں ایک سال رہ کر جب کبلی بار دئی آئے تو تعلیم کا سلسلہ دوبارہ شروع کیا جو تیس سال کی عمر تک جاری رہا۔ جب دئی سے کھنڈ آئے تو یہاں آ کر علم عربی، طبیعی، دائمی و ریاضی کی تعلیم حاصل کی اور اس کی کوئڈ کیا جو علم عربی کے سلسلے میں وہ محسوس کرتے تھے۔ علم عروض بھی انھوں نے سیکھیں حاصل کیا اور ایک دس سال بھی تالیف کیا۔ کتب بھی کا ساری عمر شوق رہا اور علم بڑھانے کے میں وہ ساری عمر لگے رہے:

مصنفی تھا دہلیس کہ ماضی شہر مرتے مرتے دلی کتاب میں ہاں

اس علم نے ان کی شاعری کو چھوڑا بخشی اور خصوصاً قصائد میں ایسا رنگ بھرا جو ممتاز و منفرد ہے۔ وہ دنیاوی طور پر محدود کے شاعر ہیں لیکن قاری پر انھیں کمال کی قدرت حاصل ہے۔ قاری میں ان کے دور بیان دیکھتا کہ اسے اور غیر مملوہ ”مجمع الفوائد“ ان کی قاری دلی کا کلا جوت ہیں۔ انھوں نے عربی میں بھی شاعری کی جس کے کچھ نمونے ”مجمع الفوائد“ میں موجود ہیں۔ رواج زمانہ کے مطابق ان کی ساری توفیر اور شاعری پر دلی میں کے وہ گستاخ تھے۔ ”معد ثریا“ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ”باوجود مصداقت کلی اور زبان فارسی بے نقصانے رواج زمانہ خود اور مملوہ دیکھتے گویاں کشید و صرف اوقات مزید دور نکلتے گئی کی کر د۔۔۔۔۔ [۸۹۶]

صحفی ایک ہاشور شاعر تھے وہ ایک ایسے تنہا شاعر کے مالک تھے جو انھیں اس بات سے باخبر نہ تھا کہ وہ کیا کر رہے ہیں اور اسے کیسے کرتا ہے۔ تو کروں سے ان کے شاعرانہ اور ادبی اور تنہا ہی بھیرت کا پتا چلتا ہے۔ ”مجمع الغرائز“ سے ان کے مطالعے اور لڑائی لگ ملی شوق کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی سے ان کی شخصیت اور مزاج میں شاہ حاتم کی طرح، خود کو بدلنے اور نئے رنگ خن اختیار کرنے کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہوئی۔ صحفی نے کم و بیش اسی عمر میں شاعری شروع کی جس عمر میں شاہ حاتم نے کی تھی۔ پہلے شاہ حاتم آبرو باقی کے ساتھ ایہام کوئی کی تحریک شاعری میں شامل رہے اور اس رنگ میں اچانک ان مرتب کیا۔ جب یہ رنگ خن بدلتا تو انھوں نے پختہ عمر کو پہنچ کر خود کو بدلا اور ”دوئل کی تحریک“ میں مرزا مظہر و یحییٰ کے ساتھ شامل ہو کر اپنے پہلے دیوان کو مسترد کر دیا اور نیا دیوان ”دیوان زاوہ“ کے نام سے مرتب کیا اور قدیم دیوان سے جو غزلیں شامل تھیں ان کے زبان و بیان کو بھی جدید طرز کے مطابق کر دیا۔ آخری دیوان میں وہ اپنی شاعری کرتے رہے جو میر و سودا کے مزاج شاعری سے قریب تھی۔ اسی زمانے میں شاہ حاتم نے نو جوان شعرا کی زمینوں میں فزائیں کیں۔ صحفی بھی خود کو شاہ حاتم کی طرح بدلنے اور بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ پہلے انھوں نے میر و سودا کے رنگ میں شاعری کی۔ ”تازہ کوئی“ اور ”سادہ کوئی“ کو اپنی شاعری کا شعار بنایا۔ لکھنؤ آئے تو ”معاذ بندگی“ کی عقیدت دیکھ کر اس رنگ کو اختیار کیا اور جب تاریخ کی ”مفتی بندگی“ کا رواج ہوا تو انھوں نے بھی یہی رنگ اختیار کر لیا اور شاہ حاتم کی طرح آخر وقت تک استقامت کے طور پر مقبول رہے۔ اس کا یہ نقصان ضرور ہوا کہ وہ رنگ خن جو دیوان اول میں لایا ہوا تھا، پر وہاں نہ چڑھ سکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ صحفی شاہ حاتم کی طرح مقبول شاعر رہے لیکن میر کی طرح عظیم شاعر نہ بن سکے۔ بحیثیت استاد ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اتنا ہی استاد آج تک پیدا نہیں ہوا۔ ایسا استاد جس کے شاگرد خود بڑے استاد ہوئے۔ اردو شاعری کی روایت کا کم و بیش بڑا سلسلہ صحفی سے منسوب ہے جس میں میر تقی کے تعلق سے میر تقی اور جگر کے تعلق سے مرزا زوہری کی روایت شاعری اور امیر کے تعلق سے یحییٰ کی روایت آہاتی ہے۔ آتش بھی صحفی ہی کے شاگرد ہیں۔ لکھنؤ میں وہ لہجہ شاعری کے جتنے طریقے ہیں وہ سب صحفی سے جڑے ہوئے ہیں اور یہ سلسلہ بالواسطہ فراق گورکھ پوری تک آتا ہے۔ ریاض انصحا و میں خود صحفی نے لکھا ہے کہ ”دور زبان اردو نے دینے قریب صد کس امیر زوہری اور فرب زوہری کا لہجہ شاعر کی من آمد ہاشمہ و فصاحت و بلاغت الامین آموختہ (۸۷)۔ دہلی میں ان کے پہلے شاگرد میاں عسکری ۱۸۸۱ میں تھے جس کا ذکر انھوں نے تذکرہ بندگی میں کیا ہے (۸۸)۔

حواشی:

[۱] (الف) مجمع الغرائز، نظام بھائی صحفی (قلمی) ص ۳۳۳، خزائن پنجاب، پرنٹرز لاہور۔

(ب) ریاض انصحا، نظام بھائی صحفی مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۲۸۹، انجمن ترقی اردو اور لکھ آہ ۱۹۳۲ء۔

[۲] تذکرہ بندگی، صحفی، ص ۲۲، مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو اور لکھ آہ ۱۹۳۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی پ)۔

[۳] سولہ صحفی، سیٹھی جی حسن، ص ۱۲۲، سہ ماہی اردو اکتوبر ۱۹۵۹ء۔

- [۴۷] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، مرید محمد حبیب الرحمن خاں شیرانی، ص ۱۶۸، ۱۶۹، دہلی ۱۹۳۰ء۔
- [۴۸] مجموعہ نثر، جلد دوم، قدرت افشا، ص ۳۳، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۱۸۹، ترقی اردو بورڈ، دہلی، ۱۹۷۳ء۔
- [۴۹] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۸۳۔
- [۵۰] تذکرہ ہندی، ص ۲۶۱۔
- [۵۱] تذکرہ ہندی، ص ۲۵۵۔
- [۵۲] تذکرہ ہندی، ص ۲۴۸۔
- [۵۳] تذکرہ ہندی، ص ۱۵۷۔
- [۵۴] مجموعہ نثر، جلد دوم، نیکول، ج ۱، ص ۱۸۹۔
- [۵۵] عقد ثریا نیکول، ج ۱، ص ۱۷۷، تذکرہ ہندی، ص ۹۳۔
- [۵۶] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۲۰۲۔
- [۵۷] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۲۰۲۔
- [۵۸] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۸۰۔
- [۵۹] ریاض الفصحا، نیکول، ج ۱، ص ۳۔
- [۶۰] عقد ثریا نیکول، ج ۱، ص ۲۔
- [۶۱] عقد ثریا نیکول، ج ۱، ص ۱۳-۱۲۔
- [۶۲] ایضاً، ص ۱۲ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی پ)۔
- [۶۳] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۱۸۷-۱۸۸۔
- [۶۴] دستور الفصاحت، احمد علی بیگ، مرتبہ اتپا، اعلیٰ خاص مرثی، ص ۹۲، ہندوستان پبلیشرز، رام پور، ۱۹۴۳ء۔
- [۶۵] دستور الفصاحت، نیکول، ج ۱، ص ۹۲ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی پ)۔
- [۶۶] مجمع الفوائد (قلبی) نیکول، ج ۱، ص ۳۳۸ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی پ)۔
- [۶۷] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۲۵۔
- [۶۸] قمار الفصاحت، میر نظام علی، ص ۱۱، مطبع نوکلہور، ۱۸۹۷ء۔
- [۶۹] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۱۸۔
- [۷۰] ایضاً، ص ۶۶۔
- [۷۱] مجمع الفوائد (قلبی) نیکول، ج ۱، ص ۳۔
- [۷۲] سبکی کا ایک اور فارسی دیوان، سید شاکم حسین، ص ۶۱، مطبوعہ سہاسی "اردو" کراچی، اپریل ۱۹۶۷ء۔
- [۷۳] ریاض الفصحا، سبکی، ص ۳۱، نیکول، ج ۱۔
- [۷۴] ایضاً، ص ۲۵۔
- [۷۵] ایضاً، ص ۲۵۰-۲۵۱۔
- [۷۶] تاریخ اردو، جلد ۲، نجم افغانی خاں، ص ۱۶۶، مطبع نول کشور، لاہور، ۱۹۱۹ء۔
- [۷۷] تذکرہ ہندی نیکول، ج ۱، ص ۱۳۶۔
- [۷۸] عقد ثریا، سبکی نیکول، ج ۱، ص ۳۳ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی پ)۔
- [۷۹] تذکرہ ہندی، سبکی نیکول، ج ۱، ص ۱۲۵-۱۲۶ (اردو ترجمہ کے لیے دیکھیے: حواشی پ)۔

- [۷۳] کلیات مصطفیٰ، قصائد، جلد ۳، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۳۱۰-۳۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء۔
- [۷۴] سودا کا ایک قصیدہ؟ انتہی قابل خاص مرثیہ، مطبوعہ اردو ادب ص ۲۵، علی گڑھ ۱۹۵۰ء۔
- [۷۵] ایضاً
- [۷۶] کلیات سودا، مرتبہ عبدالباری آسی، مطبع لوئکشر ۱۹۳۲ء۔
- [۷۷] سودا کا ایک قصیدہ از احتیاج علی خاص مرثیہ، بنگلہ بالا ص ۳۲۔
- [۷۸] مصطفیٰ اور سودا کا عشق، عبدالودود، ص ۹۷-۹۹، اردو ادب علی گڑھ انکویپر ۱۹۹۵ء۔
- [۷۹] کلیات مصطفیٰ، جلد ۳، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۳۱۰-۳۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء۔
- [۸۰] تذکرہ ہندی، مصطفیٰ، ترجمہ سودا، بنگلہ بالا ص ۱۳۶۔
- [۸۱] عمدۃ متقلب، ادب اعظم المودود، سرور، ص ۵۹، دہلی، یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء۔
- [۸۲] طبقات اشعراء، قدرت اللہ شوق، مرتبہ ثار احمد فاروقی، ص ۳۶۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔
- [۸۳] مجموعہ غزل قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۸۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء۔
- [۸۴] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن مرتبہ محمد صوبی الرحمن، خاص شروانی، ص ۱۶۸، مجلس ترقی ادب لاہور (ہند) علی گڑھ، ۱۹۳۰ء۔
- [۸۵] تذکرہ ہندی، مصطفیٰ، ص ۱۷۱، بنگلہ بالا۔
- [۸۶] عقد شریا، بنگلہ بالا ص ۲۔
- [۸۷] ریاض الصفا، مصطفیٰ، بنگلہ بالا ص ۲۸۷۔
- [۸۸] تذکرہ ہندی، بنگلہ بالا ص ۲۶۰۔

حواشی "ب"

بحوالہ حواشی ۲

"کائن کے اسلاف بادشاہ کے گھر کے ملازم رہے ہیں۔ جن دنوں سے سلطنت میں شہر پہنچا تو فرقہ در آیا (جب سے اس) خاندان کی سلطنت بھی مٹی میں مٹی کی (البتہ) ان سب کو یاد دیا تو کونے کا چرچا برآ"۔

بحوالہ حواشی ۵

"ہوں کہ بعض دوستوں کے دلوں میں میرے نسب نامے کے بارے میں شکوک تھے۔ فرض یہ کہ میں ان کی طرف بحوالہ الغیب نہیں تھا سو اپنے آباؤ اجداد کی زبان سے جو کہ بھی اس ممکن کے کانوں تک پہنچا ہے اس کو تشہیر کے سلسلے پر رقم کرتا ہوں۔"

بحوالہ حواشی ۸

"ایک دن جب میں ان بزرگ دار کے گھر گیا تو میری مصطفیٰ سے تفصیلی ملاقات ہوئی..... فرماتے تھے کہ ان کی جائے پیدائش بلم گڑھ ہے جو شاہجہاں آباد سے متصل ہے۔"

بحوالہ حواشی ۲۳

"موتھائے بھائی ہی سے سوز و غم کی طبع کے سبب تحصیلِ علم میں مشغول تھا۔ چنانچہ پہلے (جب) بزرگوں کی صحبت کے فیض سے زبانِ فارسی کی نظم و نظر اور تحقیق کا اور وہ اصلاح (کی تحصیل سے) فراغت حاصل کرنی (تو) زمانے کے درواج کے نکاح سے مطابق ریت کوئی میں بدعتی مصروف ہو گیا اور وہ اس جد سے کردیتے کے مقابلے میں عاری شعر کوئی بدعتستان میں کم ہے اور فی زمانہ ریت کوئی فارسی کے مرتبے پر پہنچ چکا ہے۔ شاہجہاں آباد میں نجف خان کے دور میں بارہ سال گوشہ عزلت میں گزارے اور زہانہ ریت کو اور وہ نے عقلی کے درجے پر پہنچا دیا (لیکن) اسلامی معاش کے لیے اس قیامت میں بھی کس کے دروازے پر نہ گیا"

بحوالہ حواشی ۲۶

"شاہجہاں آباد میں تیس سال کی عمر تک فارسی اور اس کی نظم و نظر کی تحصیل کا اچھا وقت تھا"

بحوالہ حواشی ۵۵

"جن دنوں کہ یہ فقیر غلام علی خاں دلوہ بھکاری خان کے ساتھ کہ موصوف خلافت جہاں بانی کی پیش گاہ سے شاہانہ شجریات کی طلعت و زبرائما تک تو آپ صلب الدواں اور سرِ مخلص بہادر کے بندگان عالی کے لیے لائے تھے سزا گیا وہ سوا اٹھانوے (۱۱۹۸ھ) کی مصوحت برداشت کر کے شاہجہاں آباد سے نکلتے پہنچا"

بحوالہ حواشی ۵۸

"جب دیکھا کہ کوئی شخص متوجہ نہیں ہو رہا ہے تو (صحفی نے) جرأت سے مقابلہ کا ڈول ڈالا اور تنہا جرأت اور اس کے شاگردوں کے فکروں کے سامنے آ گیا اور تھوڑے سے عرصے ہی میں اپنے بہت سے شاگرد پیدا کر لیے"

بحوالہ حواشی ۵۹

"جرأت اور اس کے ہم درجہ شاگرد نے اس دلیری سے کئی بار میدانِ مسابقت میں قدم رکھا لیکن معاویہ کی طرح حضرت علی سے ٹکس جانے فاش کیا اور ہلا فرسید سے اپنے قلب کو خالی کر کے ملایا میٹ ہو گیا"

بحوالہ حواشی ۱۷

"اگرچہ وہ کم علم آدمی تھا لیکن ذکاوت و روانی طبع اس کے کلام سے شاہاں ہے۔۔۔۔۔ چنانچہ حقیقت یہ ہے کہ اس کا نام بھی ہندوستان میں بازار میں کے در و زبان ہے اور اس کے دیوان کی غزلیات بھی چاروں طرف ہر جاہل اور ابلہ چہہ کی زبان پر ہیں۔"

بحوالہ حواشی ۷۲

"اس کے بعض اشعار کو کھیلے اور اور واضح الفاظ کی دریافت کے سبب جملہ و مرتق سے بھی نسبت دیتے ہیں"

بحوالہ حواشی ۷۳

"وہ چند سطور جو مرزا محمد رفیع المتخلص بہ سواد کے ایک شاگرد رشید کی تصنیف ہیں مع (اس کے) ایک (بھوپ) قصیدے کے جو سو سو چاس اشعار پر مشتمل ہے، جب اس طبع کے بہتم کے پیشِ نظر ان تیس قرآن کو بطور دیباچے کے اس کیاتے ہجو نکالتے کہ آغاز میں شامل کر دیا"

غلام احمد ہمدانی مصحفی

تصانیف: تذکرے، دوادوین، مجمع الفوائد۔

مطالعہ شاعری: غزل، مثنوی، قصیدہ وغیرہ۔ مصحفی کی زبان

(الف) مصحفی کے تذکرے:

غلام احمدی مصحفی (۱۱۶۰ھ-۱۲۳۸ھ) نے اردو فارسی دوادوین کے علاوہ تین تذکرے بھی لکھے۔ عقد ثریا (۱۱۹۹ھ) تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) اور ریاض النصوص (۱۲۳۶ھ)۔ "عقد ثریا" فارسی کوپوں کا اور "تذکرہ ہندی" اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ "ریاض النصوص" میں ۳۵ فارسی کو ۱۹ فارسی و اردو گو اور ہاتی اردو شعرا ہیں۔ یہ تینوں تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور علی المرتضیٰ مولوی عبدالحق کے مشورک مقدمے کے ساتھ ۱۹۳۳ء، ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۴ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ "عقد ثریا" کے قلمی نسخے خدا بخش اور بخش لاہوری پٹنہ (۱۲۳۸ھ) ۲۳ ایضاً ۱۲۳۳ھ بمقام لکھنؤ، رضا لاہوری راجپور کو ۲۵ اور برقی میوزیم میں ہیں۔ "تذکرہ ہندی" کا ایک قلمی نسخہ رضا لاہوری راجپور میں ہے جو حسن علی حسن مؤلف "سریا خان" کا لکھا ہوا ہے۔ اس کا ایک نسخہ خدا بخش اور بخش لاہوری میں بھی ہے جو ۲۲ مفر ۱۲۳۸ھ کا ٹکڑا ہے۔ ایک نسخہ عددۃ العلماء، لکھنؤ میں محفوظ ہے جسے "تذکرہ الشعراء" کے نام سے ڈاکٹر اکبر صدیقی کاشمیری نے مرتب کر کے ۱۹۸۰ء میں لکھنؤ سے شائع کیا ہے۔ یہ دراصل تذکرہ ہندی کا مسودہ کول ہے۔ تذکرہ ہندی کا ایک نسخہ برقی میوزیم میں بھی محفوظ ہے۔ "ریاض النصوص" کا ایک قلمی نسخہ رضا لاہوری راجپور میں ہے جس کے بارے میں جناب امتیاز علی خاں عرفی کا خیال ہے کہ یہ شاید "غلام مصحفی کا مسودہ" (۱۲۱۱ء) اس کا ایک نسخہ کو ۲۵ ۱۲۳۳ء شاکر مصحفی رمضان یک طویل کا لکھا ہوا خدا بخش لاہوری پٹنہ میں موجود ہے۔ یہ تینوں تذکرے تقریباً ۳۲ سال کے عرصے میں لکھے گئے۔ "عقد ثریا" کا ۷۴ فارسی ۱۱۹۳ھ میں ہوا اور ریاض النصوص ۱۲۳۶ھ میں مکمل ہوا۔

(۱)

عقد ثریا، ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ مصحفی نے "ذکرے یا مفاہیم" [۲] سے اس کا سال تصنیف لگا ہے اور عبارت میں بھی "در یک ہزار و یک صد و نو و نہادین تذکرہ عجیب..... بصورت اختصار فی نصف [۳] کے الفاظ لکھے ہیں۔ یہ تذکرہ مرزا احمد حسن قزلباش کی تحریک پر لکھا گیا عجیب کہ مصحفی نے وہب الیاف میں بیان کیا ہے۔

”مرزا احمد حسن قلیں۔۔۔ درج سے کہ مجلس مشاعرہ فقیر خانہ بنتی اعتقادداشت از سامعہ نظر نو اب قوا القطار الدوار بہادر شاہجہاں آباد گذر افگند۔ زمرہ غزل قاری نگارش میں مزاج دان سخن رسا نیدہ باعث شعر قاری خزانہ در مجلس رنیکو گویاں گردید۔۔۔ چل مرزا کے مزاج طیلے سیاست کردہ دور مجلس و ضیق و شریف وسیعہ نظم و نثر از اشعار و احوال معاصرین جنت جنت بریاض خاطر طوطی و مقترق داشت۔ دولہ سے ایسے جبر و غلبہ دیا نہیں بلکہ طوطی قولی من زبیا مسودہ فسون تالیف تذکرہ معاصرین کو شہرہ رسیدہ۔ اسانی چند ازاں با نظم تحریر میں درآورد و مسودہ احوال بعضے را بر چہاں مختصر سے بدست من نویسنہ میآوردن یادان دردن چاروان در دستان بیامداد“ [۴]

اس تذکرے میں مسکنی نے عہد محمد شاہ سے شاہ عالم تک کے قاری کو اس کی و بعد ستانی شعرا کے مختصر حالات اور انتخاب کام حرفتگی کے اعتبار سے درج کیے ہیں اور جہاں کسی ایسے شاعر کو شامل کیا ہے جو اس زمانی دائرے میں نہیں آتا وہاں اس کی وجہ بھی بیان کر دی ہے مثلاً یہاں کو شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”اگرچہ ذکر اس بزرگسدر میں تذکرہ آوردن واجب نبود اما چون جائے ایسے عبارت از شاہمران امیالے عہد فردوس آرام گاہاست و مشارا الیہ ہم جاہول مجلس وادایقہ حیات بود لہذا ضرور اذکرہ کر برے از احوال و اشعار اور نیز صورت تفسیر یاداد“ [۵] است۔“ [۵]

مسکنی نے اس تذکرے کو بیاض کا نام دیا ہے اور کم از کم تین جگہ اسے بیاض ہی لکھا ہے۔۔۔ ”اسی تذکرہ عجیبہ کہ گویا بیاضی الخلیفہ بیاض است“ [۶] قائم چاند پوری کو شامل تذکرہ کرنے کا بخوار دیتے ہوئے لکھا ہے ”وچوں ایں تذکرہ را ما بہت جاض ہم ہست“ [۷] مولوی فخر الدین کو شامل تذکرہ کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ”ایشاں در کتاباۃ اعیان کمال شامری نیوہ افگند نگلش ذکر اشتہار و بیاض بہ تحریری آید“ [۸] ان عبارت کو چاند کر مسکنی کے تذکرہ ایک بیاض اور تذکرہ کا فرق یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیاض میں جرم اور برورد کے شاعر کا کلام شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس شاعر کا کلام بھی شامل کیا جا سکتا ہے جس نے شخص بھی اختیار نہ کیا ہو اور بھی لکھا شخص طبع کے لیے چند اشعار کہے ہوں جب کہ تذکرہ میں صرف اس دور یا زمانی دائرے کے باقاعدہ شعراوں کا کلام و حالات شامل کیے جاسکتے ہیں جس کے لیے تذکرہ لکھا جا رہا ہے۔ قائم کا کوئی وجہاں لاری میں نہیں ہے اور خود قاری کا کلام بھی بہت کم ہے لیکن مقدمہ ثریا کی بیاضی حیثیت کی وجہ سے مسکنی نے قائم کو شامل تذکرہ کر لیا ہے۔ اسی طرح مولوی فخر الدین کو، جو مسکنی کے استاد و مرشد ہیں اور جنہوں نے بہت کم شعر کہے ہیں بیاضی حیثیت کی وجہ سے تذکرہ کے ”خاتمہ“ میں شامل کر لیا ہے۔ اسی لیے مسکنی مقدمہ ثریا کو ”تذکرہ عجیبہ“ اور ”بیاض“ کہتے ہیں۔ ”مقدمہ ثریا“ میں ۱۳ شاعروں کا انتخاب کام اور حالات درج ہیں۔ ان کے علاوہ مولوی فخر الدین اور میر محمد حسین لدنی کا ایک ایک شعر بھی دیا گیا ہے۔

مسکنی نے اس تذکرہ کی تیاری میں ”بیاض قلیں“ اور ان کی یادداشتوں سے استفادہ کیا ہے [۹] جس کا ”تذکرہ ہندی“ میں بھی اعہاد کیا ہے۔ ”چہاں چہ اشعار قاری اش قلیں فقیر در شاہجہاں آباد و سامعہ مرزا قلیں رسیدہ بودند“ [۱۰]۔ ان مآخذ کے علاوہ غلام علی آزاد بک لکھنوی کے تذکرے ”مخازات عامرہ“ [۱۱] اور دال دہستانی کے تذکرے ”ریاض اشعار“ [۱۲] سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ ”مقدمہ ثریا“ میں ”یہ بیاض“ اور ”سرورہ آزاد“ کا حوالہ بھی آیا ہے [۱۳] ایک جگہ ”بقول غلام نظر علی دہلوی“ [۱۴] کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ ایک اور جگہ حاکم لاہوری کے تذکرے ”مرآۃ مدینہ“ کا ذکر بھی آیا ہے اور مسکنی نے بتایا ہے کہ حاکم لاہوری نے پہلے اس تذکرہ کا نام ”مختصر الجہاں“ رکھا تھا

کیونکہ اس میں وہ شعر اشعار شامل تھے جن سے حاکم لاہوری کی ملاقات ہوئی تھی لیکن میر کا نام علی آزاد بنگلہ دہی کی مجموعہ پر "مجموعۃ ایہام" نام "سرم" دیکھ کر کھڑا ہوا [۱۵] بعض جگہ مصحفی نے یہ بھی بتایا ہے کہ اس کا نام کس نام سے لیا ہے مثلاً مرزا اشرف الدین علی خاں دعا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کا کلام ان کے بیٹے مرزا حفیظ الدین خان صناعی سے لے کر داخل تذکرہ کیا ہے [۱۶]۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی عام طور پر اپنے نامزد کا حوالہ دیتے ہیں۔

اس تذکرے کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی اکثر مقامات پر سنین و ولادت و وفات وغیرہ بھی درج کرتے جاتے ہیں مثلاً سراج الدین علی خان آزاد کی ولادت ۱۱۰۱ھ اور وفات ۱۱۶۹ھ بتائی ہے [۱۷]۔ آفرین لاہوری کا سنہ وفات ۱۱۵۳ھ [۱۸] میر عقیقت اللہ نے خبر کا ۱۱۰۴ھ [۱۹]، بابلی کا ۱۱۹۹ھ [۲۰]، بیول کا ۱۱۳۳ھ [۲۱]، میر محمد افضل ثابت آبادی کا ۱۱۵۱ھ [۲۲] لکھا ہے۔ شاہ حاتم کی ولادت لفظ "ظہور" سے ۱۱۳۱ھ اور وفات ۱۱۹۹ھ لکھی ہے [۲۳]۔ اسی طرح راجہ سہا گوئی کا سال وفات ۱۱۵۰ھ [۲۴] صناعی کی ولادت ۱۱۵۹ھ اور آزاد دہندوستان ۱۱۹۰ھ [۲۵] دیے ہیں۔ وفات مصباح الدولہ ۱۱۵۱ھ [۲۶]، وفات میر نواز علی فقیر ۱۱۶۶ھ [۲۷]، وفات مرزا مظہر جانپاناں ۱۱۹۵ھ [۲۸]، وفات والدہ صناعی ۱۱۷۰ھ [۲۹] درج کیے ہیں۔ بعض واقعات کے سنین بھی مصحفی نے درج کیے ہیں مثلاً شاہ عالم بادشاہ نے کلام علی خاں کے مراد آصف الدولہ اور سرشتیں کے لیے خلعت بھیجی تھی۔ اس واقعے کے مراد مصحفی بھی لکھتے آئے تھے۔ اس کا سن ۱۱۹۸ھ تذکرے میں درج کیا ہے [۳۰]۔ تذکرے میں مصحفی نے اپنے لکھے ہوئے دو قصعات تاریخ وفات بھی دیے ہیں۔ ایک شاہ حاتم کا جس کے "صرح" ۳۳۰ مصدقہ شاہ حاتم مرزا سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں، اور دوسرا مرزا مظہر جانپاناں کا، جس کے "صرح" "میر آزاد گفت: آء مظہر کیا کنی" کے آخر میں لکھوں سے ۱۱۹۵ھ نکلتے ہیں۔ مصحفی نے بعض معلومات اپنے بزرگ معاصر شعر اشعار شاہ حاتم یا مرزا مظہر جانپاناں سے حاصل کی ہیں اور ان کو انہیں کے حوالے سے درج تذکرہ کر دیا ہے۔

بعض فی معلومات ایسی ہیں جو صرف اسی تذکرے میں درج ہیں مثلاً ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا خاں بیگ سہا کا مدفن "میران ترکمان وردازہ در مقبرہ خاندان میرحد واقع شدہ" [۳۱] میر سعد الدین محمد صدر کے بارے میں لکھا ہے کہ "رفاعت جان بن فرنگی اختیار نمود" [۳۲] یہ وہی "مستاز الدولہ در چڑچاہن بن بہادر" ہیں [۳۳] جو کھنڈ میں ایستادگی کھنڈ کی طرف سے نائبہ ریڈیٹ تھے اور جنہیں "دیوان سودا" محمد حسین نے خوش خاک لکھا کہ پیش کیا تھا اور جو آج نوسو برس کے نام سے معروف ہے۔ اسی طرح مصحفی نے ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا احمد حسن قیچل نے ۱۸ سال کی عمر میں اسلام قبول کیا تھا اور اسی زمانے میں ان کی شاعری کا آغاز بھی ہوا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "در عمدہ نواب دایہ مرحوم رواج امرانایا بیشتر بود، مثلاً راجہ (قیچل) ہم دے دیو دے ہمیں نہ سب اختیار کرد" [۳۴]۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ "دیوان بہرہ خانہ بدش خوش نہیں" ہے۔ ان کا لکھنا ان کے استاد شہید نے اپنے نام کی متابعت سے قیچل رکھا تھا [۳۵] مرزا احمد حسن صناعی کی جسمانی قوت کے بارے میں لکھا ہے کہ "اسی بہر قوت و دست و پائش بود کہ پائے اسب دلا جی دلا کہ جسمی گرفت نمی گزاشت اگر ہزار بار سر خود بر تنگی ی زدند" [۳۶] محمد تقی میر کے بارے میں خود میر کے حوالے سے لکھا ہے کہ "میت گفت کہ دو سال قتل رہنڈہ موقوف کہ وہ بدم دلاں امام قریب دو ہزار بیت قادی صورت تدوین یافت" [۳۷]

بعد درج کیا گیا۔

۳۔ میر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ گئے۔ "مقدمہ ثریا" میں ان کے لکھنؤ جانے کا کوئی ذکر نہیں ہے، جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ میر کا ترمہ انھوں نے ۱۱۹۶ھ سے پہلے درج کیا۔ تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں میر کے لکھنؤ جانے کا ذکر ملتا ہے۔ از چند سال کا راجا کجیاں آ باد پر چڑھ رہا تھا (۱۳۹)۔

۵۔ سودا کا ذکر صیف شاہی میں کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ جب سودا کا ترمہ لکھا گیا تو سودا وفات پا چکے تھے۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ گویا ان کا ترمہ ۱۱۹۵ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد درج ہوا۔

۶۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ تذکرہ مرزا قنصل کی تحریک پر لکھنؤ شروع کیا اور چند شاعروں کے حالات ان سے دریافت کر کے لکھنؤ کیے۔ مرزا قنصل نجف خان کے لشکر کے ساتھ دہلی آئے اور نجف خان کی وفات (۸ جمادی الاول ۱۱۹۶ھ) پر دہلی آئے۔ ایک سال سے دہلی رہے۔ مصطفیٰ ۱۱۹۸ھ میں دہلی پہنچے اور تین سال کی عمر یعنی ۱۲۰۰ھ تک فارسی نظم و نثر کی تعلیم حاصل کرتے رہے (۵۰) تعلیم کے عرصے میں مرزا قنصل ان کے پاس مشاعرہ میں شریک ہوتے رہے اور "ہاٹ شعر فارسی خوانان در مجلس رستہ گویاں گردید" (۵۱)۔ اور مرزا قنصل کے ذریعہ مصطفیٰ میں فارسی گوئی کا شوق پیدا ہوا: "آتش خاصش را میں زبانم را چارونہ چار کار زبان کشیدان الفت"۔ اکثر دوں روز باہم ہم طرح بود یک لکھہ گرد گونے سہقت کی بودیم (۵۲) اور اسی زمانے میں قنصل نے انھیں فارسی گو شعر کا تذکرہ لکھنے کی ترغیب دی۔ یہ ۱۱۹۳ھ ہو سکتا ہے۔ چند شاعروں کے حالات مصطفیٰ نے قنصل سے دریافت کر کے اسی زمانے میں شامل تذکرہ کیے اور انھیں بعد دیگر شعرا کے حالات جمع کرتے اور لکھتے رہے مثلاً شاہ حاتم کے حالات ۱۱۹۳ھ میں لکھے اور ۱۱۹۵ھ میں وقار حاتم کے نور ابدان میں اضافے کیے۔ لطف علی بیگ آذر موافق "۳۰۰ تخلص" کے حالات ۱۱۹۳ھ میں لکھے (۵۳)۔ مرزا مظہر جانجاناں کے حالات ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ سودا کے حالات ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۱۹۸ھ میں مصطفیٰ لکھنؤ چلے گئے۔ وہاں بہت سے شعرا کے حالات درج کیے اور ۱۱۹۹ھ میں لکھنؤ ہی میں اسے اعتقاد کو پہنچا یا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ بعض شعرا کے حالات تذکرہ تکمیل کرنے کے بعد شامل کیے مثلاً چند تذکرہ حاضر ضعیف شاہ مرزا محمد حسن قنصل کے حالات بقول مصطفیٰ "در یک جزارہ دو صد و دو از دہجری (۱۲۱۳ھ) داخل تذکرہ گرد شد" (۵۴) کہ پارہاں کنور میں منظر کے حالات ۱۲۱۳ھ میں شامل تذکرہ کیے (۵۵) خواجہ میر درد کے بارے میں لکھا ہے کہ چند سال ہوئے وفات پائی (۵۶) درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا ان کا ترمہ بھی تکمیل تذکرہ کے چند سال بعد شامل کیا یا اس پر نظر ثانی کی۔

"مقدمہ ثریا" ان تمام جذبات کے پیش نظر جاری ادبی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے۔

(۲)

"مقدمہ ثریا" کی تکمیل کے بعد مصطفیٰ تذکرہ ہندی کی طرف متوجہ ہوئے۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ "از تصنیف دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرہ فارسی فراغت حاصل کردہ ہم تالیف تذکرہ ہندی در پیش آمد" (۵۷) گویا ۱۲۰۰ھ

میں انھوں نے تذکرہ ہندی کا آغاز کیا۔ اس بات کی تصدیق بعض دوسرے داخلی شواہد سے بھی ہوتی ہے مثلاً:
۱۔ حقیر (۵۸) اور خاکسار (۵۹) کے ذیل میں میر حسن کو "سلطانہ قناتی" لکھا ہے۔ گویا جب یہ عہد امت لکھی گئی میر حسن
زندہ تھے۔ میر حسن کا انتقال ۱۲۰۱ھ کے پہلے مہینے کے پہلے دس دنوں میں ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر حسن کا ترجمہ
۱۲۰۱ھ سے پہلے لکھا گیا جب وہ زندہ تھے۔ اس میں شہنشاہی حوالہ بیان کا ذکر بھی آیا ہے۔

۲۔ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے کہ "سر سال است کہ در شایہاں آید گزشتہ" (۶۰)۔ شاہ حاتم کا سال وفات ۱۱۹۷ھ
ہے۔ گویا ان کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں داخل تذکرہ کیا۔

۳۔ خواجہ میر درد کے ذیل میں لکھا ہے کہ "یک سال است کہ در دھور دیش شایا فتوہ پاشانی علی الاطلاق داخل
مکشو" (۶۱)۔ در ذکا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا در ذکا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصنفی نے یہ تذکرہ لکھنا آنے کے دو سال بعد ۱۲۰۰ھ میں شروع
کیا اور جیسا کہ دو قطعات تاریخ سے واضح ہے اس کا سال اختتام "یک ہزار دو صد و نہ" (۶۲) ہے۔ "ہندو ہے
نظیر" سے بھی اس کا سال ۱۲۰۹ھ برآ ہوتا ہے (۶۳)

مطلوبہ تذکرہ ہندی کی عبادتوں کے مطابق یہ بات درست ہے کہ مصنفی نے اس کا آغاز لکھنؤ میں ۱۲۰۰ھ
میں کیا لیکن تذکرہ ہندی نونہ و عہدہ لکھنؤ کی اشاعت (۶۴) کے بعد بعض ایسے جے حقائق سامنے آتے ہیں جن
سے پتا چلتا ہے کہ تذکرہ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں ہو چکا تھا مثلاً:

۱۔ لفظ "نونہ و عہدہ لکھنؤ" میں شاہ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے اور جو بعد میں قلم زد کر دیا گیا کہ "افقیہ
آشتا است جن قناتی ملاحتش وارد (۶۵) اس سے معلوم ہوا کہ جب یہ عہد امت لکھی گئی اس وقت شاہ حاتم زندہ تھے۔ شاہ
حاتم کی وفات ۱۱۹۷ھ میں ہوئی۔ مصنفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ وفات حاتم کے وقت مصنفی دہلی میں تھے۔ گویا شاہ
حاتم کے بارے میں یہ عہد امت لکھنؤ آنے سے پہلے دہلی میں لکھی گئی۔

۲۔ اسی طرح میر درد کے ترجمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں: خواجہ میر درد و سلطانہ قناتی از میں بہ پاشانی جنگلی با عزوہ
اقدام ہیری کی برآ (۶۶)۔ اس عہد امت میں بھی "سلطانہ" کے الفاظ بتا رہے ہیں کہ اس وقت خواجہ میر درد زندہ تھے۔
دو کی وفات ۱۱۹۹ھ میں ہوئی۔ مصنفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ گویا یہ عہد امت بھی قیام دہلی کے دوران ہی میں لکھی گئی۔

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں وفات حاتم ۱۱۹۷ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور مصنفی
"عقد شریا" کے ساتھ ساتھ تذکرہ ہندی کے لیے بھی مواد جمع کر کے مسودہ خام تیار کر رہے تھے۔ جب وہ لکھنؤ
پہنچے اور "عقد شریا" پر نظر ثانی و اضافہ کر کے اسے صاف و منظم کیا تو اب ان کا ارادہ تذکرہ ہندی کو مکمل کرنے کا ہوا اور
انھوں نے اسی مسودہ پر ۱۲۰۰ھ سے کام شروع کیا۔ جیسے جیسے مواد ملتا رہا اور حالات اجازت دیتے رہے وہ اس مسودہ
میں اضافے کرتے رہے لیکن یہی طرح یہ سوچ اس وقت پھرتی رہی کہ وہ شہزادہ سلیمان لکھنؤ کے ملازم ہونے اور
انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ مصنفی نے اس تذکرہ کے خاتمے میں لکھا ہے: "انکوں کہ بد بھری بخت سعید و حضور پر
نور محمد زادہ آفاق مرزا احمد سلیمان لکھو ہوا و اہام اللہ اقبال بار یافتہ ہمیشہ مورد گونا گوں مہربانی آں میر پر خیر عافیت
و جہاد جاری ہی باشد فرصت و انصاف شمر و مسودہ لکھنؤ تذکرہ واکہ از چند سال بہ طاق لیسای افتادہ بود صاف مسودہ
دورست ساختہ احوال اکثراً سے درہ بہ شرح و در خط مسطور راست و احوال بعضی از مسئلہ شین کہ کہ بعضی آگاہی بر وقایع آنہا

حاصل شد بطور محض مستقر بن یا قضاۃ ۶۷ء تک کرکہ بندی گویاں کو ۱۲۰۹ء میں مکمل کر کے شہزادہ سلیمان شہوہ کی خدمت میں اس امید میں پیش کیا کہ "بختر قبول آں ولا جناب در آءہ مہجول فلہا کرد" ۶۸۱ء۔ اس وقت تک شہزادہ سدر مسکنی کے تعلقات خوشگوار تھے اور انشاء سے سر کے کا آغا نہیں ہوا تھا۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرہ بندی کا آغاز کم و بیش عہد شریا کے ساتھ ہی ۱۱۹۳ء میں دہلی میں ہوا۔ اس کے بعد کھنڈ میں میر خلیق کے لکھنے پر (امام کلیف میر حسن طلیعی حلق میر حسن۔ طویاؤ کہہ قدم دریں باد یہ پر خاگر گلاشت) [۶۹] ۱۲۰۰ء میں اس کام کو دوبارہ شروع کیا۔ کئی سال تک اس مسودہ میں اضافے اور مختلف معاصر شعروں کے تراجم شامل کرتے رہے اور کم و بیش مسودہ کو مکمل کر لیا لیکن ابھی اسے صاف و درست کرنے کی ضرورت تھی جس کے لیے انھیں وقت نہیں ملا۔ جب وہ شہزادہ سلیمان شہوہ کی ملازمت میں آئے تو اتنی فراغت بھرا آئی کہ اس پر نظر چلی کر کے صاف کریں۔ ۱۲۰۹ء میں مسکنی نے اسے مکمل کر لیا اور دو قطعہات تاریخ بھی کہے جن سے ۱۲۰۹ء برآہ ہوئے ہیں۔

پہلے مسودہ (نسخہ کدوہ العصار) میں ۱۹۶ شعرا و شاعرات (۱۹۱ شاعر اور ۵ شاعرات) کے تراجم شامل تھے [۷۰]۔ نظر چانی شدہ آٹھ غری مسودہ میں مسکنی نے میر سلیم سلیم، میر سجاد جیلدار اور شیخ شرف الدین شرف کے تراجم نکال دیے اور ۱۹۳ شعرا و شاعرات (۱۸۸ شعرا اور ۵ شاعرات) کے ساتھ اسے مکمل کر دیا۔ عہد شریا کی طرح یہ تذکرہ بھی فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اور اس میں حرف لہجی کے اعتبار سے دو چھوٹا سا اضافہ ہے۔ تذکرہ شاد عالم کے زمانے تک کے شعرا و شاعرات کو شامل تذکرہ کیا ہے [۷۱] اور ان شعرائں بھی زیادہ تر معاصر شعرا کا ذکر شامل ہے۔ "تذکرہ بندی" ہی اس کا اصل نام ہے [۷۲] اور یہ صرف اردو کو شعرا کا تذکرہ ہے۔

"تذکرہ بندی" کے آغاز میں تذکرہ میر حسن [۷۳] اور علوی نکات [۷۴] قائم چاند پوری [۷۵] شامل ہیں۔ "عہد شریا" کے حوالے بھی کم از کم چھ تذکرہ [۷۶] دیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بکلاط کے ذیل میں تذکرہ ریختہ گویاں [۷۷] اور کدوہ بنی [۷۸] اور قدس اللہ قاسم [۷۹] کے تذکرہوں کا بھی ذکر آیا ہے۔ اکثر حالات یہ ہیں جن کے وہ بھی شاہد ہیں یا انھوں نے خود اپنے معاصرین سے دریافت کیے ہیں۔ اس طرح یہ تذکرہ معاصر شعرا کے تعلق سے ایک ایسے شاعر کے قلم سے لکھا ہے جو اس دور میں نہ صرف مسلم الثبوت استاد کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ جو اپنے دور کی ہر قابل ذکر ادبی محفل اور مشاعرے و مطاحروں میں شریک ہوا ہے اور جس کے بیشتر معاصر شعرا سے مراد ہیں۔ تذکرہ بندی اس لیے بھی اردو شعرا کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

اس تذکرہ سے نہ صرف مسکنی کے حالات زندگی سامنے آتے ہیں بلکہ بہت سی ایسی باتیں بھی محفوظ ہوئی ہیں کہ اگر مسکنی انھیں نہ لکھتے تو وہ ہمیشہ ہمیش کے لیے ہن کی رہ چکیں مثلاً درج ذیل معلومات تذکرہ بندی ہی سے سامنے آتی ہیں:-

۱۔ شاد عالم کے ترے میں لکھتے ہیں کہ "روز سے پیش فقیر نقی کی کرد کہ در سن دویم فردوس آرام کا و دایان ولی در شاہجہاں آباد آءہ و اشعارش بر زبان خود روز رنگ جاری نکشت باور کس کہ مراد از ناغی و مضمون و آءہ و پاشد بتائے شعر بندی رلہا یہام کوئی نہا واد" [۷۸]

۲۔ "ہر دو سورتی بطریق فقیر مست بر پشت سر لوہا دایان خود نوشتہ چا پانہ و نامعلوم کسان کرد کہ عاقم امیں

قد رشاد گویا شہد ویران چرخ سوزاںم..... مظلوم راستہ دلخیز دروغ نیست" (۹۶)

۳۔ یقین کے ذیل میں لکھتے ہیں "وہ وہ وہ ایہام گو پان اول کے کہ رنگ را پشت و رفت گفتاں بیان بود بعد از اس تکلیف دہ نگار رسیده" (۹۷)

۴۔ میر عبدالحی تاہاں کے بارے میں لکھتے ہیں "تصور آں آفتاباں در چاندنی چمک بردگان پارچہ فردش کہ مرقع قصاص گویا گویا داشت مہلا عقد سیدہ دلخیز کہ از وہن آں معنی بین انھیں بمشاہدہ اولادہ" (۹۸)

۵۔ مرزا مظہر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "در ابتدائے عشق شعر کہ بنو از میر و میرزا میر و کے در عرصہ چارہ دور دور دور ایہام گویاں اول کے کہ شعر رشتہ پہ تنقیق قاری گفتاوست..... فی الحقیقت خوش اولاد باہن رشتہ پایدا تیرہ ہا عطا دقتیر مرزا است" (۹۹)

۶۔ یہ بھی مظلوم ہوتا ہے کہ محفل کی تذکرہ بندی کے مکمل ہونے تک "دو دو جان قاری کیجے در جواب مولا تا نظیری شیطاں بری دیکھے بطور غلو و سرور جان ہندی دو دو تذکرہ قاری و ہندی و یک جزو شاہنامہ تا نسب تا مدح حضرت شاہ عالم بہادر و یکدہ جان ہندی کہ در شاہجہاں آباد گفت مدح مولا دو دو جان قاری اول کہ زبان آں بطور جلال اسیرہ تا سرخی بود پہ نوزوی رفت بخیرا است" (۱۰۰)

تذکرہ ہندی کے سال تاہلیب کے دو قطعہات تاریخ کے علاوہ تین قطعہات مدح حضرت شاعر شیریں زباں تاریخ یافتہ (۱۱۲۰ھ) و وقت میرزا رفیع سودا سودا کھاؤ آں سخن و نظریہ ادب (۱۱۹۵ھ) اور میر قمر الدین مصنف۔ مصنف کھاؤ از حرم شاعری (۱۱۷۵ھ) بھی درج ہیں۔ ان کے علاوہ کئی شاعروں مثلاً ولی اللہ محبت، عطاء اللہ نظام کی تاریخ و واقعات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات ایسے ہیں جن کے واقعاتی دہے گئے ہیں یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جاسکتا ہے مثلاً محفل کا آؤل سے لکھنؤ آنے کا زمانہ یا لکھنؤ سے دہلی جانے کا زمانہ اور اسی طرح دہلی سے دوبارہ لکھنؤ جانے کا زمانہ۔ محفل کے اس تذکرے سے بعض ایسی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرعب کرنے میں مدد ملتی ہے مثلاً نواب محمد یار خاں امیر مرزا سلیمان شاہ، نال کاغذی مل عبا، قائم خان پوری اور غلام محفل کے اپنے ترانے کے علاوہ مختلف شعرا کے تراجم سے بکھرے ہوئے رجز وں کو جمع کر کے صورت گیری کی جاسکتی ہے۔ تذکرہ ہندی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ میں جب وہ لکھنؤ آئے تو جس مشاعرہ میں وہ پہلی بار شریک ہوئے وہ مرزا غیاث علی آفندہ کا مشاعرہ تھا (۱۰۱)۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہاں محفل کا ان کے پہلے شاعر تھے۔ (۱۰۲) اس تذکرہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آؤل میں ان کی ملاقات کن کن شاعروں سے ہوئی۔ ناظرہ میں کون سے شاعر نواب امیر کے ہاں صیف شاعری میں ملازم تھے اور یہ بھی کہ انھیں اور زبانت کتب فنی میں امر و ہمس کن کن شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی۔

محفل نے بہت سے واقعات کی نشاندہی بھی اپنے تذکرے میں کر دی ہے مثلاً میر اکبر علی اختر کو شاگردی جرأت اختیار کرنے کا مشورہ (۱۰۶) میر سوز کے بیٹے میر مہدی داغ کا ملازری صورت سے عشق اور تاب جدائی نہ ٹا کر وقت پا جانے کا واقعہ (۱۰۷)، آفتاب رائے رسوا کی صورت و سری کے واقعات (۱۰۸) نواب شیخ الدولہ کا ملاقات کے وقت چلتے تھے سے اشرف علی خاں افغان کا ہاتھ ملا دینا (۱۰۹) مہلت و محشر کا مناظرہ اور دینا کے کوئی میں حکومتی جنگ سے مہلت کی ہلاکت اور بعد میں محشر کے قتل کیے جانے کا واقعہ (۱۱۰) یقین کے والد کا یقین کو قتل کرنے کا واقعہ،

شود" (۱۰۹)

صحیحی جن لوگوں سے ملے یا جن لوگوں کو انھوں نے دیکھا ان کے بارے میں بتا دیتے ہیں کہ "فقیر اور ادب" مشاعرہ ہائے تھکنہ ویدہ" (۱۰۹) اور جن لوگوں کو نہیں دیکھا ان کے ذکر میں عام طور پر لکھ دیتے ہیں کہ "بندہ اور ادب" (۱۰۹) اگر دوق یا تعلق کی وجہ سے کسی شاعر کا ترجمہ شامل نہ کر دیا گیا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتے ہیں مثلاً محمد رضا فیضی کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا تقیوں کے کہنے سے انھیں شامل کیا ہے۔ طالب حسین خان طالب کے اہل میں لکھا ہے کہ "جوں پہ فقیر ہم با اعتقاد تمام پیش ہی آید چند شعرش کہ بھر سیدہ کی نور سدا" (۱۱۰) مذکرہ میں اس بات کا اظہار ہم کے ساتھ حوالہ دیتے ہیں کہ یہ شخص ہاں کا شاعر ہے اور اکثر یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ کس کا شاگرد ہے۔

"مذکرہ ہندی" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ صحیحی "حالات" سے زیادہ "رسانے" پر زور دیتے ہیں۔ اکثر ان شعرا کے ذیل میں تفصیل سے کام لیتے ہیں جن سے وہ زیادہ واقف ہیں مثلاً شاہ مہتمم، میر حسن، حکیم چاند پوری، امیر تپلی، صاحبان تپلی، شلیق، بخشرو فیروز، ان کی رسالے میں اکثر قوافی محسوس ہوتا ہے۔ ان کی تقریر میں نہ میر کے تذکرہ کی ہی بخوبی ہے اور نہ میر حسن کی ہی درست۔ ان کا انداز بیان بھی رنگین نہیں ہے بلکہ آج کی تنہدی زبان میں اسے "سادہ" کہا جاسکتا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعہ سے اس دور کے احوال اور تہذیبی فضا کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور ان بہت سے مشاعروں اور مطاعروں کا پتہ چلتا ہے جن میں خود صحیحی نے شرکت کی۔

مذکرہ ہندی میں بعض لفظ و معلومات بھی شامل ہو گئی ہیں مثلاً جو شش کا نام محمد عابد تالپا ہے حالانکہ محمد عابد ال خجندیہ جو شش کا نام محمد روشن تھا اس قطعی کو صحیحی نے اپنے آخری تذکرہ "ریاض الفصحا" میں درست کر کے جو شش کا ترجمہ دوبارہ شامل کیا ہے اور اس میں جو شش کا نام محمد روشن ہی لکھا ہے (۱۱۱) اور محمد عابد ال کا ترجمہ الگ سے دہن "۱۱۳"۔ فدوی کے بارے میں سودا کی جگہ سے متاثر ہو کر اسے "بالا کیج" لکھا ہے جس کی تصدیق کسی اور سے۔ مذکرہ و شہادت سے نہیں ہوتی۔ طبقات سخن میں جتلا (۱۱۳) نے، جن سے فدوی کے دو داستانہ مراسم تھے انھیں نقل کیا۔ تالپا ہے اور مراد آباد میں وقاوت پانے کے بجائے بریلی میں قتل کیے جانے کا ذکر کیا ہے اور یہی درست ہے۔

(۳)

"ریاض الفصحا" صحیحی کا تیسرا تذکرہ ہے۔ معجز ثریا اور تذکرہ ہندی کی طرح یہ بھی فارسی زبان میں لکھا اور حوصلہ جگی کے اظہار سے مرعوب کیا گیا ہے۔ ریاض الفصحا انہادی طور پر تیار اور دو داستانہ مروں کا تذکرہ ہے لیکن صحیحی نے اس فارسی و اردو شعرا کو بھی شامل کر لیا ہے جن کے حالات یا کام معجز ثریا اور تذکرہ ہندی کی تکمیل کے وقت دستیاب نہ ہو سکے تھے جیسے میر ہاراد کا کہ مصلوحتہ کہہ ہندی میں نہیں ہے۔ صحیحی نے جیسا کہ تذکرہ ہندی کے اس مسودہ اول سے معلوم ہوتا ہے جواب "مذکرہ اشعار" (۱۱۳) کے نام سے شائع ہو چکا ہے، سجاد کے حالات تو کھینچے تھے لیکن کلام دستیاب نہ ہونے کے باعث، مذکرہ ہندی کو آخری صورت دیتے وقت، خارج کر دیا تھا اور جب بعد میں ان کا کلام دستیاب ہوا تو ریاض الفصحا میں ۱۳۳ اشعار کے ساتھ ان کا ترجمہ شامل کر دیا۔ یہی صورت ان چند فارسی کو شعرا کے ساتھ ہے جو "معجز ثریا" کے وقت کام و حالات نہ ملے یا نواقص کی بنا پر درج نہ ہو سکے تھے۔ اس طرح دیکھا جائے

تو ایک طرح سے ریاض الفصحا معقوش پاو رہا کہ وہ ہندی کا تھلا بھی ہے۔ معقوش جانیں، جیسا کہ پہلے آچکا ہے، عہد محمد شاہ سے عہد شاہ عالم تک کے تقاریب کو شعرا اور تذکرہ ہندی میں اسی دور کے اردو کو شعرا کو شامل تذکرہ کیا ہے۔ ریاض الفصحا میں مصنفی نے جہاں اس دور کے چند ان شعرا کو شامل کیا ہے جو کسی وجہ سے شامل نہ ہو سکے تھے، وہاں اپنے معاصرین اور نئی نسل کے شعرا کو خاص طور پر موضوع تذکرہ بنایا ہے۔ ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ پہلے دو تذکروں کی تکمیل کے باوجود مصنفی اس قیام عرصے میں مختلف شعرا کے حالات و کام جمع کرتے رہے اور پھر ۱۲۲۱ھ میں ریاض الفصحا کا آغاز کیا۔ ۱۲۲۱ھ کا سال مصنفی کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ شاہ عالم بادشاہ کی وفات کا سال ہے اور ان کے پہلے دہائیوں تذکرے عہد شاہ عالم تک کے دور کا حاطہ کرتے ہیں۔ مصنفی نے اپنے کام کو دو حصت دینے اور عہد شاہ عالم کے بعد کے شعرا کو شامل کرنے کے لیے ایک حصے تذکرے کی بنیاد ڈالی جس میں ان قیام قابل ذکر نئے شعرا اور معاصرین کو بھی شامل کیا جن کی تخلیقی صلاحیتیں ان دورہ تذکروں کے بعد پروئے کا روائی تھیں۔ اس وقت تک لکھنؤ میں ایک ایسی نسل جوان ہو چکی تھی جن کے والدین تو شاہجہاں آباد، بہار و پنجاب اور صوبہ قندھار و آگرہ وغیرہ کے حاکموں سے آ کر آ رہے تھے لیکن کم و بیش ان سب کی تعلیم و نشو و نما لکھنؤ و فیض آباد میں ہوئی تھی اور نئی نسل کے یہ شعرا اپنے باپ دادا کے وطن سے بے تعلق ہو کر تہذیبی و معاشرتی سطح پر اب پوری طرح لکھنؤ سے تعلق رکھتے تھے۔ یہی ان کا اصل وطن تھا اور وہ اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی بے فکر زبان و لہجہ تھے۔ نئی نسل کے شعرا کے عہد و حال نمایاں کرنے کے لیے مصنفی نے ریاض الفصحا میں اکثر و بیشتر ان کی عمریں بھی لکھی ہیں اور ان کے استاد و کا نام بھی دیا ہے۔ اس وقت آخر ۲۹ سال کے تھے اور پہلی پارسی تذکرہ میں ان کا ذکر آیا تھا۔ ۲۰۰۰ سال کے تھے اور نئی نسل کے شعرا میں ان کے شاگردوں کی خاصی تعداد تھی۔ مصنفی نے جن نو جوان شعرا کو شامل کیا ہے اور جن میں ۷۰ کے قریب ان کے اپنے شاگرد ہیں، ان میں سے اکثر کی عمر ۱۱۹ اور ۳۰ سال کے درمیان ہے۔ بیشتر شاعروں کے ذکر میں عمر کو ظاہر کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ لکھنؤ کی اس نئی نسل کو نمایاں کرنا چاہتے تھے جو اب تخلیقی سطح پر لکھنؤ میں داغ بن رہے تھے۔ سب تالیف جاتے ہوئے مصنفی نے لکھا ہے کہ ”سب میری تالیف کثرت سوز و دہان، دیار لکھنؤ کے باشندے آ باد ی شاہجہاں آباد یا سنگا پور، رسوا شہ“ [۱۱۵]۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”سب تالیف جلد آن است کہ روزے نظر بر کثرت سوز و دہان، حال کردہ، ناظر مگر راندیم کا کر یک تذکرہ تالیف نمایاں اغلب کا ساسی اس کردہ نیز حروف تجنی را دفا کند ایں تکلف و کیت قلم را در عرصہ تحریر احوال و اشعار شعرا جو اس را در ۱۱۶۰ تالیف ریاض الفصحا کی اصل میں کیا تھی اور دوسری وجہ کہ ”آغا لکھو تذکرہ کہ ہندی و فارسی میں بیستہ آں ہر دو طرح را در جلد ثانی درآوردیم تا جامع جمیع اشعار باشد“ [۱۱۷] قرآنی حیثیت رکھتی ہے۔

اپنے پہلے دہائیوں تذکروں کے تعلق سے مصنفی کے لیے ۱۲۲۱ھ کی بڑی اہمیت تھی اور اسی وجہ سے مصنفی نے ریاض الفصحا کا آغاز اسی سال کیا۔ جیسے عقد شہر مرقا فیض کی اور تذکرہ ہندی میر تقی میر پر لکھا گیا تھا اسی طرح ریاض الفصحا لالہ علی حریف کی تحریک پر لکھا گیا۔ مصنفی نے لکھا ہے کہ ”ا میں تذکرہ لالہ علی حریف کا آغاز بہ تکلیف سوزی الیہ، پورہ نہیں یافتہ“ [۱۱۸]

صد شکر کہ ایں ذخیرہ اہل وطن شد انجمن سپہ را دلف افزا
از خلصہ فکر خود بر آوردہ حریف سال تاریخ نو ”ریاض الفصحا“ [۱۱۹]

ریاض المصفا سے ۱۲۲۱ء بروز آدھ ہوتے ہیں۔ ۱۲۲۱ء سال آغاز ہے۔ ۱۲۳۶ء تکمیل تکہ کر کے سال ہے جو مصطفیٰ کے قلمدار تاریخ کے آخری مصرع "پادشاہ خاصہ چار در قم" سے برآء ۱۲۳۶ء ہے (۱۲۳۶ء تکہ کر کے مطابق اس بات کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ حالات و کلام صحیح کرنے کا کام مسلسل جاری رہا مثلاً

اندھنی کے ذیل میں لکھا ہے کہ "عرش قرطب پہ چل رسیدہ شاگرد مرزا فقیر مرعوم شہودی گوچر" (۱۲۲۱ء) فقیر کی وفات ۲۳ ربیع الاول ۱۲۳۳ء (۱۸۸۸ء) ہوئی۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ء کے بعد لکھی گئی۔

۴۔ سید کے ذیل میں لکھا ہے کہ "کلام خورشید از نظر مرزا فقیر گذرانیدہ و یکصد مائے" (۱۲۲۲ء) اس جملے سے یہ بات سامنے آتی کہ فقیر اس وقت زندہ تھے۔ گویا یہ عبارت ۱۲۲۲ء سے پہلے لکھی گئی۔

۵۔ صادق کے ذیل میں لکھا ہے کہ "پہ شاگردی قلمدار بخش جرات امتیاز دار و درود درود یہ شعر محقق ابن بعد او بخوبی ہی آرد" (۱۲۳۳ء) گویا یہ عبارت وفات جرات (۱۲۳۳ء) کے بعد لکھی گئی۔

۶۔ علیاں کے ترجمہ میں لکھا ہے کہ "دور ۱۲۲۸ء از سواطن خود..... دار لکھنؤ گردیدہ..... دور دست ہفت سال زمان فارسی و ہندی را بلند شدہ" (۱۲۳۳ء) اور یہ بھی لکھا کہ "عرش دست و پاچہ خوابہ ہوئے" گویا علیاں کا حال ۱۲۳۸ء = ۱۲۳۵ء میں یا اس کے بعد قلمبند کیا۔

۷۔ طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "نورین حیات شاعر و جرات بودہ" (۱۲۳۵ء) گویا یہ ترجمہ وفات جرات ۱۲۳۳ء کے بعد لکھا گیا۔

۸۔ سرور کے ذیل میں لکھا ہے کہ "حسب اتفاق دور ۱۲۳۰ء راجہ جہاں پور فتح آبادہ حالاکہ ملحق او پہ دروازہ سال رسیدہ" (۱۲۳۶ء)

۹۔ تاریخ کی عمر ۳۷ سال بتائی ہے "عرش ہی و ہفت سال است" (۱۲۳۷ء) تاریخ کا سال یعنی ۱۱۸۶ء ہے۔ گویا یہ ترجمہ بھی ۱۱۸۶ء = ۱۲۳۳ء میں لکھا گیا۔

۱۰۔ ان شراپ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ۱۲۲۱ء سے ۱۲۳۶ء تک مصطفیٰ ریاض المصفا پر مسلسل کام کرتے رہے۔

تذکرہ ریاض المصفا میں شعرا کی تعداد ۳۲۱ ہے جن میں ۳۵ فارسی گو ہیں۔ ۱۱۲ ایسے شاعر ہیں جو فارسی وار و دونوں زبانوں میں شاعری کرتے ہیں اور باقی اردو شعرا ہیں۔ ایسے شعرا کی تعداد ۹۵ ہے جن کے حالات نہیں لکھے صرف نام یا کچھ لکھ دیا ہے یا غیر مردم کے الفاظ لکھ کر ایک آدھ یا چند شعر درج کر دیے ہیں۔ بعض شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر نہ کر، ہندی میں آیا ہے لیکن "ریاض المصفا" میں وہ بارہ شامل کر دیے مثلاً میر سعادت علی حسین، جن کے ایل میں لکھا ہے کہ "دو شعر ایساں حسب اتفاق در تذکرہ ہندی اول جہلم آدھ بود عمدہ آں روز ہاں قدر نشوونما داشت حالاکہ صاحب ریحان شدہ" (۱۲۳۸ء) اور پھر ان کے دو بیان سے ۱۵۵ اشعار کا انتخاب شامل کیا ہے۔ تذکرہ ہندی کی بعض غلطیاں بھی ریاض المصفا میں درست کر دی گئی ہیں مثلاً محمد روشن جو شاعر اردو عالم بدل کے تراجم صحیح صورت میں اس تذکرہ میں شامل کیے گئے ہیں۔ اس تذکرہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصطفیٰ نے اکثر و بیشتر شعرا کی عمریں بھی لکھی ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ اس تذکرہ میں سخن کے حوالے کچھ نکلے دونوں تذکروں سے زیادہ آئے

جس نے بعض شعرا کے سال وفات اور وفات بھی دیے کئے ہیں مثلاً حکیم شلائی خان ادرشا کا سال وفات ۱۲۳۰ھ دیا ہے اور ان کا قلعہ تاریخ وفات بھی کیا ہے (۱۲۹۱ھ) ایک قلعہ تاریخ وفات بھی احمد خان عرف مرزا مختصر (۱۲۴۲ھ) کا بھی قلمبند کیا ہے (۱۳۰۰ھ) میر تقی میر کا سال ولادت ۱۱۹۸ھ دیا ہے (۱۳۱۱ھ) حافظ نظام محمد خان آزاد کا سال وفات ۱۲۵۸ھ حافظ نظام نبی خان بکرا کا سال وفات ۱۲۹۷ھ اور میرزا محمد ناصر شاہ کو وفات کا سال شہادت ۱۲۴۰ھ دیا ہے (۱۲۴۱ھ) بعض ایسے شاعر بھی کیے ہیں جن سے اس دور کے تاریخی واقعات کے حوالے سے سال وفات کا تعین کیا جاسکتا ہے مثلاً میر تقی میر کا ذکر ذیل میں لکھا ہے کہ ”چند سال ہی شہدہ کراویں جہاں در گزشت“ (۱۲۳۳ھ)

اس تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصطفیٰ موزوں فی علی کے ساتھ ساتھ حصول علم و فن کی بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ تاہم کو اس وقت شاعری میں قبول کیا جب اس نے ضروری علم حاصل کر لیا۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ”اگرچہ تفصیل علم کر دہو“ (۱۲۳۳ھ) حاجب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”یاد صوفی و کائنات قصائد و مقلعات بدیع و داشت“ (۱۲۵۱ھ) راجہ کے ذکر میں لکھا ہے کہ ”از سرحد شعر و شاعری چنداں واقف نیست“ (۱۲۹۱ھ) زور کے بارے میں لکھا ہے کہ ”یاد صوفی و کائنات موزوں فی علی و کندہ یافت مقلص غزل بسیار کم یافتی شود“ (۱۲۷۶ھ)

ریاض الصفا میں مصطفیٰ نے اپنے شاگردوں مثلاً آتش، انجک، حریف، حباب، ذوق، دروغ، زبیر، ذوالال، ساماں، دہندہ، شمیم، شادواں، غلبہ، شعور، طباہ، بکھور، حریف، خانعل، مسرور، نظیر، ہوس، دلیر و کو خاص اہمیت دی ہے۔ ان کے بارے میں نہ صرف ضروری معلومات فراہم کی ہیں بلکہ احکام تکام بھی زیادہ دیا ہے۔ اس تذکرے کے ذریعے وہ اپنے شاگردوں کو نمایاں کرتے ہیں۔

مقلد شاہ میں مصطفیٰ نے مختلف تذکرہ نگاروں کے حوالے دیے ہیں جن سے مآخذ کا پتہ چلتا ہے لیکن ریاض الصفا میں یہ حوالے بہت کم ہیں۔ سوہن لال انجس کے ذیل میں ان کے تذکرے ”انجس الاحسن“ کا حوالہ دیا ہے (۱۳۸۸ھ) جگہ ان کے اپنے تذکرہ میں مقلد شاہ اور تذکرہ ہندی کے حوالے آئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرہ کی تالیف میں انجس دوسرے مآخذ کی ضرورت اس لیے محسوس پڑی کہ یہ زیادہ تر معاصر شعرا کا تذکرہ ہے اور اس کا سوا انھوں نے براہ راست اپنے مشاہد سے اور تجربے سے حاصل کیا ہے۔ اس میں بیشتر شعراء وہ ہیں جو مصطفیٰ کے عہد میں زندہ تھے اور مصطفیٰ ان کے بارے میں بہت کچھ جانتے تھے۔

ریاض الصفا کا عام طور پر ایک مقررہ ڈھنگ ہے مثلاً مصطفیٰ عام طور پر یہ بتاتے ہیں کہ یہ شاعر کس کا شاگرد ہے۔ اس کی عمر کیا ہے۔ اس کا کلام کیا ہے اور اگر کوئی قابل ذکر دلچسپ بات ہوئی ہے تو وہ بھی شامل کر دیتے ہیں۔ آخر میں احکام تکام دے کر شاعر سے حصارف کر دیتے ہیں تاکہ پڑھنے والا ذرا سے تعارف کے بعد احکام تکام پڑھ کر اس کی شاعرانہ حیثیت کا اندازہ لگا سکے۔ اس تذکرے میں انھوں نے دو مانعہ از اختیار نہیں کیا جو انیس تذکرہ ہندی اور مقلد شاہ میں ملتا ہے، لیکن ان کی تقلیدی بصیرت اس تذکرے میں بھی روشن نظر آتی ہے۔ مثلاً آتش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اگر عرض و افکار دو چند سال بر ہمیں و حیرت و فکر متخلف رہا ہے در چش نایب کے اندر ہے نظیر ان روزگار خراب شد“ (۱۳۰۹ھ) اس تذکرے کو پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نو جوان معاصرین کے بارے میں رائے دینے سے پہلو تھکی کر رہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس تذکرے کے بیشتر شعراء ابھی انتقال نہ ہوئے تھے مرحلے سے گزر رہے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی رائے دینا ابھی قلیل از وقت ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ

مطالعہ صحرایی کے بارے میں اگر اسے تو سمجھتی ہے تو وہ "ذاتی مطالعے" کا شکار ہو چکی ہے اور اگر اسے ایسی ہے جس میں خاصاں یا کچھ اور چاہے واضح کی گئی ہیں تو اس کے سرے کسی ناراضی یا ذاتی پر خفا سے متاثر ہے جسے اسے ہاتھ نہیں لیکن اس سب باتوں کے باوجود محسوس کیجیے کہ اسے دیتے ہیں وہ اس سچائی کا پہلا اس میں جھٹکا نظر آتا ہے مثلاً فرخ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "نزال مارو یہ بہتر ہے استاد خود (سراج) کے برابر قصیدہ گفتگو و درجہ اس میں مشاعرہ خواجہان فرخ خود دانستہ" (۱۳۰۹) محسوس فرما دیتا ہے کہ فارسی دانوں کے تو قائل تھے لیکن اردو دانوں کے قائل نہیں تھے۔ قرالد ہی خاصاں صرف مرزا جانی قمر کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ "بر بہری و مہر مرزا قنبر" کہ اوسم ہا صنف فارسی کوئی دھوئی اردو دانوں رنکو داشت قدم درین دیادان بہ خار گنہ داشت" (۱۳۶۱)

ریاض الفصحی کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس دور کی حمد و شاعری میں "مستی بندی" کا رجحان زور پکڑ رہا تھا اور نئی نسل کے اکثر شعرا اسی رنگ کی بھیروی کر رہے تھے اور یہ رنگ خود محسوس کو تا پسند تھا۔ شیخ محمد بخش وادہ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ "جہاں شعر شعلی ارم زمانہ بود۔ آخر بطور شکست بخاری سند خیال پہ طرف مستی بندی و نازک خیالی صنف حسان مودہ" (۱۳۳۱) اور یہ بھی لکھا ہے کہ "قصیر اشعار خیالی و دوست نہ دارد" (۱۳۳۱) تاریخ کے سلسلے میں بھی یہی لکھا ہے کہ "در کتابخانے مستی تازہ وی نمایاں" (۱۳۳۱) اس دور میں دودھ مرزا شاعری رائج تھے۔ ایک طرز "عاشقانہ" اور "دوسرا" طرز "مستی بندی" (۱۳۵۱) طرز "عاشقانہ" محسوس کا پسندیدہ رنگ تھا اور طرز "مستی بندی" کو وہ "مستی پکانہ" (۱۳۶۱) کی محاش سمجھتے تھے۔

ریاض الفصحی کے مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لکھنؤ میں کہاں کہاں قائل ذکر مشاعرے ہوتے تھے۔ محسوس نے مشاعرہ حکیم سید محمد، مشاعرہ مرزا جانی، مشاعرہ میر عبد اللہ بن صدر، مشاعرہ مرزا جانی، مشاعرہ حویلی دہر، جہاد کمال، مشاعرہ لالہ موتی رام وغیرہ کا ذکر کیا ہے (۱۳۶۱) ایک جگہ محسوس نے "کتاب مشاعرہ" کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اگر کتاب مشاعرہ مرزا جانی علی بیگ اسی چند اشعار انتخاب نوشتہ شد" (۱۳۶۱) اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مشاعروں میں چن چا جانے والا کلام یا اس کا انتخاب بھی محفوظ کیا جاتا تھا اور ایسے مجموعے کو "کتاب مشاعرہ" کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔

اس تذکرے سے خود محسوس کے بارے میں بھی بعض مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تاریخ انھوں نے "مختصر العروض" (۱۳۹۱) کے نام سے لکھی تھی۔ ایک اور کتاب بحارۃ فارسی کے بارے میں "مفید اشعار" (۱۵۰۱) کے نام سے تالیف کی تھی۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شیخ فضل قاضی نے "مجلس مناشدہ" کی بنیاد رکھی تھی جہاں اردو فارسی میں مطابقت نظر پڑے جاتے تھے اور محسوس نے "در وصف دکان تنہائی" ایک مضمون فارسی زبان میں نثر نگاری کے نتیجے میں لکھا تھا۔ یہ اور دوسرے مضامین فارسی محسوس کی تامل طبع صلیبہ و تعریف "مجمع الفتوحات" میں شامل ہیں۔ محسوس نے یہ بھی لکھا ہے کہ "در زبان اردو سے رنکو قریب صد کاسیر زادہ یا فریب زادہ یا مخلص شاکر دی من آ رہ با شہد و مصاحبت و طاقت و ادا من آ مودہ" (۱۵۱) محسوس نے ایک جگہ یہ بھی بتایا ہے کہ خود ان میں وہ نقص تھے۔ ایک یہ کہ وہ عربی نہیں جانتے تھے اور اسی لیے لکھنؤ آ کر انھوں نے علم عربی مولوی مشتاق کتو کا سہ سے چمکی اور صدر اوقاف مولوی مظہر علی سے چمکے اور دوسرے مقامات عربی مولوی عنایت محمد سے چمکے اور یہ بھی لکھا ہے کہ "فرض آخر عمر افضل الدینی پر عربیت و ملامت قرآن مجید بابہ بجم رسانندم کہ تعریف و بیان عربی را اردو کی کر دم"۔

دوسرا قصہ یہ تھا کہ وہ علم عروض کا لیے سے نا آشنا تھے اور چندوں میں مطالعے کے بارے میں اسے بھی دور کر لیا اور اس فن میں ایک رسالہ خلاصۃ العروض تالیف کیا (۱۵۴)

ریاض المصفا اس دور کے شعرا کے بارے میں ایک ایسی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے جس سے اس دور کے حواجز، لمحات، فن، نئے رجحانات اور نئے شعرا کے بارے میں آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ اگر یہ تذکرہ نہ ہوتا تو اس دور کے شعرا کے بارے میں ہماری معلومات تندرہ جاتیں۔ مصحفی کے یہ بیچیں تذکرے آج تاریخ ادب اردو کے حوالے سے غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ جدید اصولوں کے مطابق ان کے متحرک حوالہ دیے کر کے دوبارہ شائع کیے جائیں۔

(ب) مجمع الفوائد:

”مجمع الفوائد“ مصحفی کی مکمل و نامکمل حترقی فارسی و عربی نثر و نظم کا مجموعہ ہے جو حال غیر مطلوب ہے۔ اس کا ایک نسخہ جناب یونور علی لائبریری لاہور کے ذخیرہ کتبی میں محفوظ ہے۔ مصحفی نے بغیر کسی ترتیب کے حترقی کاغذوں کو یکجا کر کے انھیں ”مجمع الفوائد“ کا نام دیا ہے۔ وہ تالیف میں تالیف ہے کہ

”ہرچہ از تصنیفات من تا قیام مائتہ یزد، چہ نظم و چہ نثر، چہ عربی و چہ فارسی، در ہی جلد آخرد آرد و ایں کتاب را ”مجمع الفوائد“ موسوم ساختم“ (۱۵۳)

مصحفی نے یہ مجموعہ ۱۲۲۹ھ میں مرتب کیا جس کی طرف ایک جگہ خود اشارہ کیا ہے کہ: ”عمر ہی سال یکصد وادی گذرد کہ چہ کتب تو نام دارم۔۔۔۔۔“ (ص ۳۲۷)۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں کتب آئے اور پھر بیچیں کے دور ہے۔ اگر کسی سال یکصد وادی سے ۳۶ سال مراد لیے جائیں تو گویا ۱۱۹۸ + ۳۶ = ۱۲۳۹ھ مجمع الفوائد کا سال ترتیب و تالیف مضمین کیا جاسکتا ہے۔

اس مجموعے کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس سے مصحفی کے علم و فضل کا پتا چلتا ہے۔ دوسرے اس سے مصحفی کے دو ذاتی و عام ذاتی حالات سامنے آتے ہیں جو اب تک نامعلوم تھے (ص ۳۲۹، ۳۳۸)۔ ساتھ ہی اس کے مطالعہ سے مصحفی کے حواجز کی تصویر بھی ادا کر ہو جاتی ہے اور وہ تصانیف و تالیفات بھی مکمل و نامکمل صورت میں سامنے آ جاتی ہیں جن کا ذکر انھوں نے ”ریاض المصفا“ میں کیا ہے۔ مثلاً مصحفی نے لکھا ہے کہ علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف ”خلاصۃ العروض“ لکھی تھی (۱۵۳) یہ مختصر تالیف ”مجمع الفوائد“ میں منظر و نا قیام صورت میں موجود ہے۔ (ص ۳۲۹)۔ مصحفی نے ایک اور رسالہ ”طیبات الشعر“ کے نام سے لکھا تھا۔ یہ رسالہ بھی منظر صورت میں ”مجمع الفوائد“ میں موجود ہے۔ مصحفی نے شیخ مفلح قانی کی ”مکمل سطرۃ“ میں بن ہان لاری ایک مضمون ”در وصف اکابر تنجونی“ پر حوالہ (۱۵۵) یہ مضمون بھی ”مجمع الفوائد“ میں موجود ہے (ص ۳۳۱، ۳۳۲) (۱۵۶) ”مجمع الفوائد“ میں جن موضوعات پر مصحفی نے اکتفا و خیال کیا ہے وہ کم و بیش یہ ہیں:

(۱) ہجرت تالیف (ص ۳۳۲)

(۲) عربی مضمون (ص ۳۳۲، ۳۳۵)

- (۳) اقسام علوم (ص ۳۳۵)
- (۴) نکل کی اقسام (ص ۳۳۵)
- (۵) نسب نامہ، خاندانی و اوقاف حالات (ص ۳۳۸-۳۳۸)
- (۶) اقسام مہارت (ص ۳۳۸)
- (۷) تذکرہ و تالیف کے عربی قاعدے (ص ۳۳۸-۳۳۹)
- (۸) مستخرج (ص ۳۳۹)
- (۹) حرف مدی و علم قافیہ پر بحث (ص ۳۳۹)
- (۱۰) علم حکمت (ص ۳۳۹-۳۴۰)
- (۱۱) علم ریاضی (ص ۳۴۰)
- (۱۲) خطیہ و خطاطی (ص ۳۴۱)
- (۱۳) در وصف مکان و تبدیلی (ص ۳۴۱-۳۴۲)
- (۱۴) لازری وارد و حرکات (ص ۳۴۲)
- (۱۵) اربعان پنج صنف شرقی (ص ۳۴۲)
- (۱۶) اصول (ص ۳۴۲)
- (۱۷) اپنے غائبی کا کہ کے بارے میں (ص ۳۴۲-۳۴۳)
- (۱۸) عربی کی تعریف اور اس کے اقسام (ص ۳۴۳)
- (۱۹) نکل و کام کا منصب (ص ۳۴۳)
- (۲۰) انکاشیب و رقصہ ہات بطور ماکتوری (ص ۳۴۵-۳۴۷)
- (۲۱) عربی زبان میں علم فن شعر کے بارے میں (ص ۳۴۷-۳۴۸)
- (۲۲) عقل کی اقسام (ص ۳۴۸)
- (۲۳) اپنی عربی تعلیم کے بارے میں (ص ۳۴۹)
- (۲۴) طریق نامہ کہ بادشاہ و بادشاہ نوید: نمونہ خط (ص ۳۴۹-۳۵۰)
- (۲۵) ایک خط اپنی طرف میں (ص ۳۴۹)
- (۲۶) علم متعلق کی عربی کوثری (ص ۳۴۹)
- (۲۷) قطعہ جس کے ہر مصرع کے اول و آخر حرف کے جوڑنے سے ملتی تمام حضرت کا نام نکلا ہے۔
- (۲۸) یکھل قاری شہوی مارحواں (ص ۳۴۹-۳۴۹)
- (۲۹) شہولت بیکر (ص ۳۴۹-۳۴۹): اس میں انھوں سے حسنہ محبوب کی سات تصویریں پیش کی ہیں
- (۳۰) در وصف نکل (ص ۳۴۹)
- (۳۱) التزام کی قسمیں (ص ۳۴۹)
- (۳۲) عربوں کی تعریف اور بات کی تاریخ کے بارے میں (ص ۳۴۹)

(۳۳) ۱۲۶۱ھ سے ایک توبخ ترتیب دیا ہے جسے کسی طرف سے چھ اندائی حرف کے جوڑنے سے "فصل علی" کہا جاتا ہے (ص ۳۳۹)

(۳۴) اپنی صفحات میں متعدد حکایات لکھی ہیں جن میں ذاتی تجربات و مشاہدات کو بصورتِ حکایت لکھا ہے

(۳۵) محلی مجمع التواضع میں آگیا ہے۔ غلطی کی جلد بندی درست نہیں ہے۔

"مجمع التواضع" مختصر نظم و نثر کا مجموعہ ہونے کے باوجود حالات و مسائل صحفی کے تعلق سے اہمیت رکھتا ہے۔

صحفی کا نسب نامہ اور خاندانی و ذاتی حالات یہاں پہلی بار بیان میں آئے ہیں۔ ایک خط میں جو خود اپنی دستاویز لکھا گیا ہے، وراثتِ صحفی کے تعلق سے مفید معلومات سامنے آتی ہیں۔ اس مجموعے کی ایک حکایت میں اس شعر کے کو بیان کیا ہے جو انشاء صحفی کے درمیان ۱۲۱۹ھ میں ہوا تھا۔ اس حکایت سے صحفی کا زاویہ نظر واضح ہوتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انھوں نے اپنے آدمیوں اور پارلری لوگوں کو مثلِ فکر جمع کر کے دلوچہ جتے ہوئے اپنا ایک صحفی کے کمر بیچا تھا (ص ۳۷۰)

صحفی کو فارسی زبان پر عبور حاصل تھا اور "مجمع التواضع" کی نثر سے ان کی قادر البیان اور فارسی دانی کا پورا اظہار ہوتا ہے خصوصاً ان فارسی نثروں سے جو حکایت و رقعات انور کا مجموعہ (ص ۳۳۵-۳۴۷) کہلاتی ہیں جو ایک بادشاہ دوسرے بادشاہ کو لکھے (ص ۳۳۹-۳۴۱) اور "در وصف و حکایتِ تہذیبی" (ص ۳۴۱-۳۴۲) میں آئی ہیں۔

(ج) اردو ادب و ادبیات

دیوانِ اول

صحفی کے اردو ادب و ادبیات کی تعداد کافی کم نہیں ہے۔ آٹھ موجود ہیں اور ایک دلی میں چوری ہو گیا تھا جس کا ذکر صحفی نے دیوانِ سوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

اے صحفی! شعر نہیں چرب میں ہوا میں دلی میں بھی چوری مراد بیان کیا تھا

لیکن اس دیوان کے کلا اعداد اور طوٹیں صحفی نے اپنی یادداشتوں کی یادداشتوں سے فراہم کر کے اپنے دیوانِ اول میں شامل کر لی تھیں۔ اس بات کا جوتہ تذکرہ میر حسن کے "نظمِ اول" (۱۱۸۸ھ) سے ملتا ہے جس میں صحفی کے قول میں لکھا ہے کہ قصیدہ و غزل و مثنوی خوب ہیں اور مثنوی عظامِ پیر بھی خوب لکھی ہے (۱۱۵۷ھ) یہاں احتسابِ کلام میں جو اشعار دیے گئے ہیں ان میں سے چھ کو چھوڑ کر کلا صحفی کے دیوانِ اول میں موجود ہیں حتیٰ کہ مثنوی عظامِ پیر بھی دیوانِ اول کی زینت ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گم شدہ دیوان کا ذخیرہ حصہ دیوانِ اول میں شامل ہے۔ صحفی نے دیوانِ اول کے سالِ تالیف کا کہیں ذکر نہیں کیا لیکن "دیوانِ اول" اور "تذکرہ ہندی" کے مطالعے سے وہاں میں سامنے آتی ہیں:

(۱) صحفی نے دیوانِ اول کی ایک رباعی میں جہاں دارشاہ کا ذکر کیا ہے۔ جہاں دارشاہ دلی سے لکھنؤ ۱۱۹۸ھ/۱۸۸۳ء اور ۱۲۰۰ء اور ۱۲۰۰ء کے آخر میں چارس چلے گئے۔ مگر باید رباعی ۱۱۹۸ھ۔ ۱۲۰۰ء کے درمیان لکھی گئی۔

(۲) ”تذکرہ ہندی“ میں مسکنی نے لکھا ہے کہ ”چوں میں فقیر... اور تصنیف دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرہ فارسی فراغت حاصل کردہ ہم چاپ تذکرہ ہندی درجیش آمد“ [۱۵۸۸] تذکرہ ہندی کا آغاز ۱۳۰۰ھ میں ہوا۔ گویا ”دیوان اول“ ”تذکرہ ہندی“ کے آغاز سے پہلے مکمل ہو چکا تھا۔

ان شواہد کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ دیوان اول ۱۳۰۰ھ میں یا اس سے کچھ پہلے مکمل میں مرتب ہوا۔ اس میں بیشتر کلام قیام دہلی کے زمانے کا ہے اور خود اس کا مکمل کھنڈاؤ نے کے بعد کا بھی شامل ہے مثلاً یہ قصیدہ:

مسکنی لکھنؤ میں دہلی سے آجائے کر کے راہ دور دراز

لیکن اس خاک میں بھی اس نے کہیں کچھ نہ دیکھا بجز شیب و فراز

اسی طرح وہ دہلی دیکھے جو میر کے موقع پر میر تقی میر کی خدمت میں پیش کی گئی ہے (دیوان اول ص ۵۸)۔

مسکنی کے دیوان اول میں (۵۰۹) غزلیات، (۳۰) گدیاں، ایک سہر، دو گیس اور تین مثنویاں شامل ہیں اور یہ سب ابتدا سے ۱۳۰۰ھ تک کا کلام ہے۔ اس دیوان میں میر کا اثر نمایاں ہے لیکن محسوس ہوتا ہے کہ وہ رنگ میر کو اپنے انداز سے اپنا رہے ہیں مثلاً میر کا شعر ہے:

یوں کہتے تھے یوں کہتے یوں کہتے جو یاد آتا

اسے ہر کرب مسکنی کا یہ شعر ہے:

دل میں کہتے تھے سنے دارو بگو اس سے کہیں

مسکنی کا شعر بھی پراثر ہے لیکن میر کے قرعے میں جو گرائی اور ہار اوست ہے وہ مسکنی کے اس محسوس نہیں ہوتی جس کا خود مسکنی کو بھی احساس ہے:

کو کہ تو میر سے ہوا بجز مسکنی میر بجز میر ہی ہے

دیوان اول میں میر کے اثر ساتھ ساتھ دوسرا خوبہ تذکرہ کا اثر بھی واضح طور پر موجود ہے۔ دیوان اول میں قائم چاند چوری کا حراج نہیں بھی اس لیے محسوس ہوتا ہے کہ قائم نے میر اور سہر اور دونوں کے رنگ جن سے اپنا رنگ بنانے کی کوشش کی تھی۔ یہی صورت مسکنی کے اس دیوان میں نظر آتی ہے۔ دیوان اول کی شاعری مشقی شاعری ہے۔ اس میں زبان وہی ہے جو میں میر و سہر اور قائم کے کلام میں ملتی ہے۔ اس زبان کا اگر لکھنؤ کی زبان سے مقابلہ کریں تو دہلی کی زبان میں قدیم اثرات زیادہ نظر آتے ہیں جب کہ شعرا نے لکھنؤ کی زبان زیادہ صاف اور جدید ہے۔ دیوان اول میں داخلیت خارجیت کے ساتھ اس طرح ملی ہوئی ہے جس طرح شاہ حاتم کے آفری دور کے کلام میں نظر آتی ہے۔ اس دیوان کے مطالعے سے بات بھی سامنے آتی ہے کہ مسکنی میں مختلف انداز جن رنگ اور اسالیب جان کو قبول کرنے کی دیکھی تھی خدا وادعلا صحت تھی ہمیشہ شاہ حاتم میں تھی اور اسی لیے مسکنی بھی شاہ حاتم کی طرح ساری عمر نے اور قبول رہا تاں کہ قبول کرتے رہے۔ دیوان اول میں خاصاً قصائد میں ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں محبوب ”امرد“ ہے۔ رعایت لفظی و معنوی دونوں کا استعمال بھی کلڑت سے ملتا ہے۔ اس دور میں فارسی کا رواج کم ہو گیا ہے اور اردو نے اس کی جگہ لے لی ہے۔

مسکنی فارسی کو طاق پہ رنگ اب ہے اشعار ہندی کا رواج

اس دیوان میں ایسے اشعار زیادہ ہیں جو اپنی داخلیت اور مشقی رنگ کی وجہ سے متاثر کرتے ہیں لیکن یہ داخلیت حراجا خارجیت سے جڑی ہوئی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ میر و سہر ایک دوسرے سے مل رہے ہیں۔ اس حراج سے مسکنی کے

ہاں جو صورت فنی ہے وہ خوب صورت اور ہی ہے۔ دیوان اول کے یہ چند شعر دیکھیے:

تیرے چیلے جرمیں یاد بھی آیا کوئی کام
ہم نے موقوف اسے وقت دگر پر رکھا
نہ آداب چھپے ہے نہ شام ہوتی ہے
یہ روز جگر ہے یارب گردن قیامت کا
یا کوئی بالوں کی بو سے اس کی دھند ہی نہ تھا
یا کھلی جب زلف تو عالم معطر ہو گیا
چلے بھی جا جری فطیر کی صدا پہ نیم
کہیں تو قافزہ نو بہار تھمرے گا
ہوں بھرکتے ہیں استخوان میرے
تو کہے نگریں جلا دی ہیں

اس دیوان میں مضمون آفرینی کی طرف مصنفی کا رجحان نمایاں ہے۔ متحدہ اشعار ایسے ہیں جن میں انکباد و کزور اور بیان میں کاپا پن نظر آتا ہے۔ دیوان اول میں مختلف لکچر اور رنگ ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ اس میں گریہ و شک کے مضامین کثرت سے ملتے ہیں۔ ”زلف“ مصنفی کا محبوب ہے اور متحدہ اشعار میں زلف کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اسی طرح کمر بھی ان کا محبوب موضوع ہے۔

گدگد کر کا تو گئے زلف کا کرتے ہو بیاں
بات کہتے ہی نہیں تم بھی سر رشتے سے
مضمون زلف اور اس پیچیدہ ہے ہم اس کو
سو پار کھولتے ہیں سو پار بانہٹتے ہیں
مصنفی جب زوالِ جذبہ کو بیان کرتے ہیں تو ان کی نظر عمارتوں کی اور حسی تعلقی کی طرف ہوتی ہے۔ یہی وہ استعداد ہے جس سے وہ مزید جذبہ کی گرتی دیواروں پر انکباد لگاتے ہیں:

اب دیکھو تو قلعی سی ان کی اور کھلی نے
تھا جن عمارتوں پر دلی کی کام کج کا

دیوان اول سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شعر ہی مصنفی کا مشق اول اور یہی ان کی زندگی ہے:

نہیں دل بھنگی ہرگز کسو سے
مگر ہے مصنفی اک شعر کا خلق

اس دیوان میں سنگار و زینوں میں شعر کہنے کا رجحان نمایاں نہیں ہے۔ وہ غزلے۔ غزلے بھی تم ہیں اور انکباد و خلق کا زور و معاملاتِ عشق پر نہیں بلکہ جذبہ احساس پر ہے۔ معاملہ بندی کا رنگ اس دیوان میں بہت کم ہے۔ لیکن چند غزلوں پر جرأت کے رنگ سخن کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزلیں کھستہ آنے کے بعد کی ہیں اور مصنفی طرہ و نئے شعر میں مقبول بنانے کے لیے یہ کام کر رہے ہیں۔ اسی لیے گاؤ گاؤ جرأت کا اشارہ و اشارہ میں نکار بھی رہے ہیں:

میں نے جانیں میں آن کے جب جاکر کیا
مرغانِ نقد سچ کی جرأت کہاں رہی

خیر اس میں سارے کا حسی و فنی و ہوا شاہ
آگے ترے کسی کی حکومت کہاں رہی

اس دیوان میں مصنفی ”صحت“ نامی اپنی محبوبہ کا ذکر نہ صرف درہا میوں میں کرتے ہیں بلکہ غزل کے ایک مقطع میں بھی اسے یاد کرتے ہیں:

نہیں آساں ملائے مصنفی دیدارِ صحت کا
بکراہوں اصرارِ تادیت تلک میں شہری گلیاں

صحت کا ذکر دیوان اول کے علاوہ نہ صرف دیوان دوم کے دو شعروں میں آیا ہے بلکہ دیوان چہارم میں بھی آیا ہے:

فکر خدا کہ نام ہے صحت کا حسی
رو نہ جڑا کو آہ مرے صحت پا کہ کا

اے مصنفی تو حقاً صحت کو بھر کے کہ
اپنا قوی لگا بہت اس داستان کے سچ

وہ بھی کیا دن تھے کہ بھر یک نگہ اے مصنفی
سال ہا صوفیہ اکیے دلی میں ہم صحت کا کھر

یہ اشعار مصنفی کے بچے عشق کی داستانِ خار ہے ہیں۔

دیوانِ دوم

مصنفی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ انھوں نے دیوانِ دوم کب مرتب کیا لیکن ”تذکرۃ ہندی“ میں یہ اشارہ ضرور کیا ہے کہ ”انچور میں مدت تھنیک دتالیب کردہ امین ست کہ دو دیوانِ فارسی کیے اور خواجہ مولانا بھٹاری نیشاپوری دیکھے بطور غور و سر۔ دیوانِ ہندی دو تذکرۃ فارسی اور ہندی“ (۱۵۹۱) تذکرۃ ہندی ۱۲۰۹ھ میں مکمل ہوا۔ گویا ۱۲۰۹ھ تک مصنفی تین اور دو دیوانِ مکمل کر چکے تھے۔ پہلا دیوانِ اردو جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۰ھ میں مکمل ہوا۔ اس طرح دیوانِ دوم، سوم، ۱۲۰۱ھ اور ۱۲۰۹ھ کے درمیان مکمل ہوئے۔ دیوانِ اول میں ایک رباعی میر تقی میر کی مدح میں میر کے تعلق سے ملتی ہے گویا یہ کم و بیش ۱۲۰۰ھ میں کہی گئی۔ مصنفی کا ایک قطعہ غم خاں کے کنواں، جہاں نے پرکھا ہے، جس سے ۱۲۰۱ھ برآء ہوئے ہیں: ”الہی ہا میر بانی پتہ جہاں دانش“۔ دیوانِ دوم میں تین رباعیاں غم خاں کے بارے میں اور ملتی ہیں جن میں کنواں نہ ملنے کی شکایت کی ہے اور ہم کو غم کا شیم کیا ہے۔ گویا ۱۲۰۰ھ کے قریب ان کا غم خاں سے تعلق پیدا ہوا۔ ۱۲۰۳ھ تک قائم رہا۔ اس دیوان کے خاتمے کے قریب انھوں نے غم خاں کی ملازمت چھوڑ دی اور مرزا میرزا میرزا سے ان کا تعلق پیدا ہو گیا، جس کا چٹا اس قطعہ سے پتا ہے جو مرزا میرزا میرزا کے فضلِ صحت پر لکھا گیا ہے اور دوسرا قطعہ ولادتِ فرزند پر لکھا گیا ہے جس کے قلم ”چراغ“ سے اس کا سال ولادت ۱۲۰۳ھ برآء ہوتا ہے۔ ۱۲۰۳ھ یا غم سال ولادت ”چراغ“ گویا ۱۲۰۳ھ میں وہ مرزا میرزا میرزا سے وابستہ ہو چکے تھے اور یہی زمانہ دیوانِ دوم کے خاتمے کا ہو سکتا ہے۔ خود دیوانِ دوم کی فرمل کے ایک شعر میں بھی دیوانِ دوم کے مکمل ہوجانے کا ذکر کیا ہے:

مدت ہوئی کہ ایک تو دیوان کہہ چکا اے مصنفی ہوا ہے یہ دیوانِ دوسرا

دیوانِ سوم میں ایک قطعہ تاریخِ فراخِ رام پر لکھا ہے جس سے ۱۲۰۹ھ برآء ہوئے ہیں۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا

(۱) دیوانِ دوم کم و بیش ۱۲۰۳ھ میں مرتب ہوا۔

(۲) اردو دیوانِ سوم ۱۲۰۹ھ کے آس پاس مکمل ہوا۔ یہی سال تذکرۃ ہندی کی تکمیل کا سال ہے۔

دیوانِ دوم میں ۲۸۵ غزلیات، ۵۱ رباعیات، تین سہریں، ایک ناقص مثنوی اور چار مثنویاں شامل ہیں۔ اس دیوان کا سارا کلام مکتوفہ میں تصنیف ہوا لیکن ایک آدھ شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فرل قیامِ دہلی کے زمانے سے تصنیف رکھتی ہے جو کسی وجہ سے دیوانِ اول میں شامل ہونے سے روکی گئی اور مصنفی نے اسے دیوانِ دوم میں شامل کر دیا۔ مثلاً ایک فرل کا مکتوفہ ہے:

مصنفی مجھ سا کم ہے دلی میں یوں تو جاو دیواں ہزاروں ہیں

یا ایک فرل کا یہ شعر دیکھیے:

غلب صاحب کی اب کی چٹریوں میں اہل آبا ہے جو بھی میرات

اس دیوان کے دیگر مداخل میں خصوصیت کے ساتھ یہ چند پہلو نمایاں ہیں:

(۱) ایک یہ کہ مصنفی کے کام میں جنگی، صفائی بیان، اردائی اور قوتِ اعجازِ بلاغی ہے۔ تنقید کم ہو گئی ہے۔ دہلی کی عام

زبان میں استعمل ہونے والے قریح الفاظ و محاورات بھی کم ہو گئے ہیں اور زبان و بیان نکتہ کے زیر اثر چہرہ ہو گئے ہیں۔

(۲) دوسرے یہ کہ معاملہ ہندی کا مقبول رنگِ سخن جس کے مقبول و ممتاز نمائندے تخلص و جہازت ہیں، مصحفی کے ہاں بھی روا آ رہا ہے۔

(۳) تیسرے یہ کہ مشکل زمیوں میں غزلیں کہنے کا ارتقا، جو نکتہ کی خصوصیت رہا ہے، مصحفی کے ہاں بھی آ گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس زمانے میں مصحفی نکتہ کے طریق مقامِ عروض میں غزلیں کہ کر اپنی شاعری کا نو بامثالے میں مصروف تھے تاکہ وہ بھی نکتہ میں اپنی جگہ بن سکیں۔

(۴) چوتھے یہ کہ نکتہ کے ذریعہ دو طرز۔ سہ طرز کی تعداد، یعنی دوم میں بڑھ گئی ہے اور غزلیں بھی طویل ہو گئی ہیں لیکن ان طزلوں میں جہازت و انشائیہ کی غزلوں کی طرح سننے یا پڑھنے والوں کی توجہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی بلکہ مصحفی کے ہاں مشکل زمین بھی ایک چال ہو کر شعر کا حصہ بن جاتی ہے۔ نکتہ کے شعرا اپنی قافروں کا ہی اور استاد کی کے اعتبار کے لیے شعر میں زمین کو شعوری طور پر نمایاں کرتے تھے۔ مصحفی مشکل زمین کو نمایاں کرنے کی بجائے اسے ایک چال کر دیتے ہیں۔ مصحفی کے دیوان دوم کی یہ خاص بات ہے۔

(۵) اس دیوان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب مصحفی نکتہ کی مزاحمت کو تیزی سے قبول کر رہے ہیں اور دیوان دوم اسی صورتی دور کی ترجمانی کر رہا ہے۔ یہاں ان کی شاعری کا لہجہ بھی بدل ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے

جیسے گلِ اعلیٰ پہ پھولے ہیں نگر آیا وہ درخ یک ایک ہا تھا اس نے جب زہ زخماں نکھ دیا
قد کو یوں اس کے دھواں آہ کا ہمیری لپٹا جوں کسی گل پہ ہووے شہر تاک چڑھا
کھینچے ہو ستنے ہو کہتے ہو ہر دم آپ کو ہے میاں پہ بھی کوئی آغوش میں آنے کی طرح
گئے ہیں پار اپنے اپنے گمراہانِ خالی ہے اگر تم آلو اپنے میں تو میدانِ خالی ہے
منہ چھپاؤ نہ چھپاؤ نہیں اس کا کچھ ڈر یک چہرہ دو پٹے سے چھپایا کبھی جسے

(۶) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصحفی اب شعر کے رنگ سے ہٹ کر سوا کی طرف بڑھ رہے ہیں، شعر میں جذبہ احساس کم ہو گیا ہے اور "خارجیت" بڑھ گئی ہے۔ دیوان اول میں اپنی شاعری کا مقابلہ شعر سے کرتے ہیں لیکن دیوان دوم میں وہ یہ اعتراف کر کے:

اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دھڑی پہنچتا ہے یہ اندازِ سخنِ تیر کے صوبے

اب اپنا مقابلہ سوا سے کرنے لگتے ہیں:

مصحفی رہتا ہنچا ہے مرا رہے کو شور ہاں گرد ہے مرزا کی بھی مرزائی کا

سوا کا تو سرو ہو چکا ہے بازار اب بزمِ سخن ہے مرے دم سے نزار

اس دیوان کی اکثر غزلوں کا ارتقا چہاں "ہندی" کی طرف ہے وہاں بغیر احساس و جذبہ کی "خیالی شاعری" کی طرف بھی واضح ہے۔ خود مصحفی کا احساس ہے کہ یہ وہ شاعری نہیں ہے جس کا اعتبار انھوں نے دیوان اول میں کیا تھا:

اگرچہ مصحفی گل پھول لاکھوں میں نے کترے ہیں پر اب تک شعر رنگیں سے مرادِ دیوانِ خالی ہے

نقہ "کترتا" اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہ کاغذ کے پھول ہیں جہاں لوں نے شاعری میں کترے ہیں اور وہ

اسے دوسری عمرانی اس لیے کہتے ہیں کہ یہ شاعری مجلس کی ضرورت کو برقرار رکھتی ہے

”مصحفی شاعری رہی ہے کہاں اب تو مجلس کے روضہ خواں ہیں ہم
دلف و کمر کے مضامین جو دیوان اول میں آئے ہیں وہ دیوان دوم میں بھی ملتے ہیں لیکن دیان میں شوقی کھانچا پن و رجزیت
بڑھ گئی ہے۔ لیکن اس دور کے اعلیٰ مجلس کی ضرورت تھی۔“

(۷) کامرو پرستی کا ارتقاں جو دیوان اول میں نمایاں تھا اس دیوان میں کم ہو جاتا ہے اور عورتوں کی جگہ لے لیتی ہے۔
(۸) دیوان دوم سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اب تک کھنڈوں میں جم نہیں سکے ہیں۔ کھنڈوں سے بےزار ہیں اور دنی انہیں
پارہ یا یاد دہی ہے۔ کھنڈ کو وہ ”کلبہ احزان“ کہتے ہیں۔ ”اس کلبہ احزان میں وطن تو نے کیا“۔

ہر چہ کھنڈوں میں رہے ہم، چہ مصحفی اس شعر سے دل اپنا تو بزار ہی رہا
چرب میں آئے چھوڑ کے دلی سے شکر کو اے مصحفی لے آئی ہے قسمت کو حشر میں
اے مصحفی مست ہو چہ کر دلی سے نکل کر کیا کہیے کہ ہم کیسے پشیمان ہوئے ہیں
بے وطن کا یہ خطر اب دیوان دوم میں نمایاں ہے۔ اسی زمانے میں وہ مفلسی و بے دردی کا شکار رہے جس کا ذکر پارہ
اس دیوان میں کرتے ہیں:

ہے خانہ نہیں مصحفی اگلاں کے مارے کیا ہو چھو ہواں بے سرو سامان کی اوقات
مصحفی دیتے ہیں جو کچھ ہم کو یہ اہل ذال کج اگر ہو چھو تو ہے وہ نیک و قہار کو کا طرح
مصحفی مختلف درادوں سے وابستہ ہونے کی خواہش رکھتے ہیں جن میں آصف الدولہ کا دربار بھی شامل ہے لیکن یہاں
نئی اور پارہ کا اندازہ دیکھ کر ان کا اپنا حراج آڑ سے آتا ہے:
اے مصحفی مست کر ہو ہی مجلس آصف معلوم نہیں ہے تجھے دربار کا انداز

دیوان سوم

دیوان سوم جیسا کہ دیوان دوم کی بحث میں دیکھ چکے ہیں، دسم ویس ۱۳۰۹ھ میں مکمل و مرتب ہوا۔ یہ دیوان
۵۱۳ غزلیات، ۳۰۰ رباعیات اور ایک قطبہ تاریخ فتح راجپور (۱۳۰۹ھ) پر مشتمل ہے۔ اس وقت مصحفی کی عمر پچاس سال
ہو چکی تھی۔ دیوان سوم میں وہ جگہ مصحفی نے اپنی عمر کا ذکر کیا ہے۔ ایک شعر میں اپنی عمر پچاس کے قریب بتائی ہے:
ہر چند سال مر بہ شمس قریں ہوتے جھگڑا نہ زندگی کا چکا مصحفی چور
اور ایک شعر میں بتایا ہے کہ عمر پچاس سال ہو چکی ہے:

اے مرگ بے عزال نہیں بھی ہو چکا اب تو مجھے خراب سفر سے نکالے
مصحفی کا سال پیدائش ۱۲۹۰ھ تخمین کیا گیا ہے۔ اس میں اگر ۵۰ اور جوڑ دے جائیں تو گویا یہ دونوں شعر اعلیٰ الترتیب
۱۳۰۹-۱۳۱۰ھ میں کہے گئے ہیں اور اسی سال یہ دیوان بھی مکمل ہوا جب وہ پچاس سال کے ہو چکے تھے۔
دیوان سوم کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ:

(۱) مصحفی کی قوت بیان اور فنی استعداد غیر معمولی طور پر بڑھ گئی ہے اور زبان سے وہ تداست بھی دور ہو گئی ہے جو

خصوصیت سے دایان اول میں نظر آتی ہے۔

(۴) دایان سوم میں مسکنی نے لکھنؤ کے قہرچی باغ میں معیارِ سخن و موضوعاتِ شاعری کو قبول کر لیا ہے۔ اب ان کے ہاں بھی اور ہندی، غارِ بیت، حسن وادائے محبوب کا چھان اور سراپا حرازِ سخن بن گیا ہے۔ لکھنؤ میں خود کو جہانے اور اپنی شاعری کا ستارے بنانے کے لیے ضروری تھا کہ مسکنی وہ رنگِ سخن اختیار کریں جو اس وقت اس معاشرے کا مقبول و پسندیدہ رنگ تھا۔ جرأت کی مزے دار شاعری اس وقت پسند معاشرے کا مقبول رنگ تھا۔

(۵) لکھنؤ کے سرحدِ مذاقِ سخن، طبعی مشاعروں کے عام رواج اور ذوقِ انکساری کے اعتبار کے لیے اب مسکنی بھی سنگارِ زمیںوں میں شاعری کرتے ہیں۔ یہاں کے قہرچی باغ میں بڑا عرصہ تھا جو مشکل سے مشکل زمیںوں میں رواں شعر کہے اور سنے سنے قافلوں سے سنے سنے مضامین پیدا کرے۔ اس کے شعر میں کوئی فنی تقم نہ ہو اور وہ ایسا قادر الکلام ہو کہ ایک ہی زمین میں کئی کئی غزلیں کہ سکے۔ دایان اول میں یہ تقاضا نہیں ملتا کہ دایان دوم میں یہ تقاضا سامنے آنے لگا ہے اور دایان سوم میں اس کا صاف ہوا چا ہے کہ اس دایان میں سنگارِ زمیںوں میں دو فرغ لے، سرِ غزلے، چار فرغ لے حتیٰ کہ پانچ فرغ لے بھی ملتے ہیں۔ سنگارِ زمیںوں میں مسکنی کے ہاں عام طور پر زمینی شعر کو چھوڑ کر نہیں جاتا بلکہ شعر کا حصہ بن جاتی ہے لیکن قادر الکساری کے اعتبار کے لیے اسکی غزل بھی دایان سوم میں ملتی ہیں جہاں ذرا اس بات پر شبہ کہ زمینِ شعر میں نہان کر لیا گیا ہو۔

(۶) اس دایان میں اشعارِ غزل کی بنیاد قافیہ بندی پر ہے۔ غزل میں ہندو احساس کی اہمیت کم ہو گئی ہے اور قافلوں سے مضامین پر تلاش کیے جا رہے ہیں۔ یہی نیا معیارِ سخن تھا۔ لیکن اب تقاضا ہے اور آگے جو حقائق نکھو دو دیکھ ناخ کے ہاں مضمون بندی کی صورت میں نمایاں ہو چکی ہو۔ مسکنی کے دایان سوم میں قافلوں پر غیر معمولی ذوقِ ادبی طور پر نمایاں ہے۔ "اس میں تو کوئی قافیہ تھو سے نہ ہندھا گرم" "اس کے قافیہ کا کٹر قلم نہ تر ہیں" یا

غزل جب دوسری لکھنے لگے ہے مسکنی یاد تو اس کے قافیے بہتر سے بہتر دیکھ لیا ہے

قافلوں سے مضامین پیدا کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ قافیے کا مزاج شعر کے رنگ کو سمجھنے کرنے لگا اور شاعر کے اپنے مزاج کی حیثیت پر ملی جانوی اور مضمونی ہو کر رہ گئی اور حقیقی شاعری کے امکا بات کم سے کم تر ہوتے چلے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ دایان سوم میں ایسے شعر کم ہیں جن میں وہ رنگ، روشنی اور خوش بو ہو جو آفاقیت یا حقیقی لیے ہوتی ہے۔ دایان سوم کی شاعری اسی لیے کافلوں کی شاعری بن کر رہ گئی۔

(۷) دایان دوم میں دلی کی یاد میں بہت سے اشعار ملتے ہیں اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان میں بے زاری کا شدید احساس ہوتا ہے۔ مثلاً: اس شعر سے دل اپنا تو بڑا ہی رہا۔ لیکن دایان سوم میں فراقِ دلی کا احساس کم ہو گیا ہے اور لکھنؤ کے بارے میں جو شعر ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ مسکنی نے اب اس معاشرے، اس قہرچی اور اس رنگ کو قبول کر لیا ہے:

کیا اور مسکنی میں کروں وصفِ لکھنؤ روئے زمین پہ اب یہ صفا ہاں ہے دوسرا

دایان سوم کی لیے لکھنؤ کے رنگِ شاعری کا ناکھو دایان ہے۔

(۸) دایان سوم کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان ساری تبدیلیوں کے باوجود وہ مطلقاً الحال رہے ہمارا اپنی پریشاں حالی کا ذکر کرتے ہیں:

اصول اور سہ تو فک طوار پریشان مجھ سا
کوئی دنیا میں نہیں ہے سرد سادیاں مجھ سا
اوروں نے آکے یاں زور وافر کے حصول
ہم گھر میں بیٹھے کائنات میں مطلق بنوڑ
دن رات مصطفیٰ مجھے رہتا ہے اب یہ سوج
اصولوں وسیلے کس کا، کسے آشنا کروں
ساری مصطفیٰ ایک ایسے ہی سر پرست کا انتظار کرتے رہے۔

(۷) اس دیوان کا بنیادی رنگ تو اس دور کی مقبول شاعری کا رنگ ہے جس پر نکلا انگریزی، غلو جیت، مصطفیٰ رحیمی، معاملہ بندی، شکارخ دھیں اور کافہ بندی کا رنگ غالب ہے۔ اس دور پرستی کا دور دھان جو دیوان اول میں ملتا ہے یہاں دھواں بن کر اڑ گیا ہے اور ”ماؤ ناگنی“ نے اس کی جگہ لے لی ہے لیکن وہ ”داخلیت“ جو دیوان اول میں نمایاں ہے، دیوان سوم میں غلو جیت کے ساتھ مل کر ایک نئے رنگ کو جنم دیتی ہے مثلاً اصل اور بدن گھنوی شاعری کا خاص موضوع ہیں۔ مصطفیٰ اس میں بلکہ ساتھ بہ شامل کر کے اس کے بھائیاتی پہلو کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ بدن بدن رہتے ہوئے بھی ”یکو اور“ بن جاتا ہے۔ اس بات کی وضاحت ہم آئندہ صفحات میں مصطفیٰ کی قول کے مطالعہ میں کریں گے۔ دیوان سوم میں غلو جیت بڑھ جاتی ہے اور داخلیت کم ہو جاتی ہے لیکن یہ دونوں دھارے ایک بڑا بہرہ اور دوسرا چھوٹا بہرہ کر ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں۔

(۸) ”دیوان سوم“ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ”مصطفیٰ کافر فرنگیوں“ کو برہمن کی دولت و شہت کے ارہار کا باعث سمجھتے ہیں اور ان سے نہایت حاصل کرنے کے خواہش مند ہیں۔ ”شیخ الفوائد“ میں بھی اسی نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے (۱۶۰) جس سے سر زمین ہند سے ان کی گہری محبت کا اندازہ ہوتا ہے لیکن بات مصطفیٰ نے دیوان سوم کے اس شعر میں بھی کہی ہے:

ہندوستان میں دولت و شہت جو کچھ بھی تھی کافر فرنگیوں نے بہ توجہ بھیجیں لی

(۹) دیوان اول میں مصطفیٰ پر تہرہ کا اثر نمایاں تھا۔ دیوان دوم میں اس اثر کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور دیوان سوم میں سودا کا اثر نمایاں ہونے لگتا ہے۔ ایک دہائی میں سودا کی قبولیت کا ذکر کر کے تمہیں تہرے بڑھایا ہے:

سودا کے شہال کو نہ کہے کوئی کم سودا فن ریتھ میں گڑا رحم
ہے میر تقی بھی تو اگرچہ استاد پر اس کے کلام کا ہے قابل عالم
اور ہمارا لگی دہائی میں دونوں سے اپنا مقابلہ کر کے اپنے شعر کے ہد عالم کا ذکر کیا ہے:

میں کو جو دیکھے تو ہر دم ہے نیا گر لفظ کو بھانجے تو اللہ دے عطا
ہر چند کہ دور اس کا ہے بعد ان کے ہر شعر کا مصطفیٰ کے عالم ہے جدا

مصطفیٰ دو باتوں پر فخر کرتے ہیں۔ ایک اپنے شعر کے عالم کو دوسروں سے جدا جاتے ہیں اور دوسرے اپنی

زبان پر۔

لے مجھے سب بدن زمیں میں ہم مصطفیٰ اک زبان چھوڑ مجھے
اے مصطفیٰ قسم ہے کہ اردو نے شعر میں نت چرنچلے کا لے ہے تیری زبان سے

دیوان چہارم :

”دیوان چہارم“ ۵۳۰ غزلیات، ۴۵۵ رباعیات، ۴۰ غزلیات، ۴۰ غزلیات، ۴۰ غزلیات اور ۴۰ غزلیات پر مشتمل ہے اور اگر تفسیراً یاد (۱۲۱) کی ۵۰ غزلیوں کو بھی شامل کر لیا جائے تو غزلیات کی تعداد ۵۳۵ ہو جاتی ہے۔ مصطفیٰ نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں اپنے تین اردو دہلیوں کا ذکر کیا ہے۔ ان کا تیسرا دیوان حسینا کہ ہم لکھا آئے ہیں، کم و بیش ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہو چکا تھا۔ یہ دو زمانہ قیام مصر کے اشعار و غزلیات پر مشتمل ہے۔ دیوان چہارم اسی زمانے میں شروع ہوا جس کی طرف پہلی غزل کے قطع میں بھی واضح اشارہ کیا ہے:

اس سے بہتر مصطفیٰ مطلع زمانہ عاشق فریب ہے یہ میرا رشتہ دیوان چہارم کی بنا

اس دیوان میں دو گیس بھی شامل ہے جو یوں مستعار و ادغرائی مصطفیٰ نے نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا تھا اور درخواست کی تھی: ”ج جو ہم ہوسکیے کہ خطر ہے سبھی۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مصطفیٰ و شہزادہ کا جلوس اشعار نکال چکے تھے اور اپنی رسوائی سے مصطفیٰ سخت متاثر رہے۔ آصف الدولہ نے مصطفیٰ کے حق میں فیصلہ دیا اور ان کا شہر بدر کر دیا:

ہوا مصطفیٰ سے فرد سرحد کا سنبھالی نہ فریب نے لاغری تفر

دیوان چہارم کے چند اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی ترتیب کے زمانے میں آصف الدولہ زندہ تھے:

مصطفیٰ با ہے یہ نوبت تو در آصف یہ کیا ہی آواز ہم و زیر بھلی گئی ہے

اسی دیوان کی ایک غزل کے قطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آصف الدولہ وفات پا گئے ہیں:

دلی قمی لکھنؤ کی تو آصف سے مصطفیٰ اب کیا کرے گارہ کے کوئی اس دیار میں

آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ھ سے ۱۲۱۳ھ میں ہوئی۔ گویا ۱۲۱۳ھ میں یہ دیوان زیر تصنیف تھا۔ اس دیوان کے مطالعے سے مصر کے اشعار و غزلیات کی طرف بھی بہت سے اشارے ملتے ہیں۔ لکھنؤ سے پڑاری کی وجہ بھی یہی تھی:

دلی مصطفیٰ کا بند سے ناخوش ہے دوستو من لوگے آج نکل کر وہ سوئے وکن گیا

وہ گیا کون سا پردہ مری رسوائی ہے سب نے افسانہ مرا بر سر بازار بنا

انکھانے جو یہ جلوس نکال کر مصطفیٰ کی برسر بازار رسوائی کی قمی ماس کا ان کی طبیعت پر ایسا اثر چا کہ وہ گوشہ نشین ہو گئے۔ اس کیفیت کا اظہار بار بار دیوان چہارم کی غزلوں میں کیا ہے۔

درا اے مصطفیٰ ان لکھنؤ دلیوں سے چلا رہا کہ تو ہے بے شر اور یاں دور ہے ناداں خرمیوں کا

اب میں بھی مٹھ اپنے کو چھپا بیٹھ رہوں گا بیزار ہے عالم مری صورت سے لڑاؤ

جو دھتے ہے کیا معاش کی ہم سے کہ مصطفیٰ ہتھیار نکھول ڈالے کیا روزگار ترک

اب تو میاں مصطفیٰ کی ہے یہ معاش چتے بیٹھے ہوئے لپٹاتے ہیں

دیوان ہفتم کی مشہور ”غزوار شہادت“ ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی۔ اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ دیوان چہارم ۱۲۱۶ھ سے پہلے مکمل ہو چکا تھا۔ پہلے تین دیوان اردو ۱۲۰۹ھ تک مکمل ہو چکے تھے۔ خاص عبدالمودے نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ

دیوان ہفتم ۱۲۱۳ھ اور ۱۲۱۴ھ کے درمیان مکمل ہوا (۱۲۱۲) اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ دیوان چہارم ۱۲۰۹ھ - ۱۲۱۳ھ کے

اور میان مکمل ہوا۔ یہ زمانہ ان کی گوش نشینی، سپرد نگاری اور احساس رسوائی سے پیدا ہونے والی غلطی کا دور تھا جس کا انکھار اس دوجان کے متعدد اشعار سے ہوتا ہے:

اے مصطفیٰ اشرف کا تھا پاؤ تو زائد یا عمر سے میں اجلاض نظر آتے ہیں ہم کو

اس دوجان میں دوجان ناول کا سارنگ نمایاں ہے لیکن اس کی زبان دوجان ناول کے مقابلے میں زیادہ چھپ رہی ہے۔ اس دوجان میں خارش جیت و داخلیت ملے پہلے ہیں اور اس استخراج سے وہ اسکان سامنے آتا ہے جو میر و سدا کے رنگ و لہجہ کے نئے سے مصطفیٰ کے ہاں پیدا ہوا ہے۔ اسی دوجان میں نظیری نیشاپوری کا اثر بھی بار بار سامنے آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ معرکہ انکا کے بعد مصطفیٰ گوش نشین ہو گئے تھے اور دوجان نظیری کے جواب میں اپنا دوجان قاری تصنیف کرنے میں مصروف تھے۔ دوجان چہارم میں اسکی متحدہ قوتیں ملتی ہیں جو طرعی مشاعروں کے لیے نہیں تھیں لیکن اور اس لیے اس میں مصطفیٰ کا فطری رنگ، دوجان ناول کے بعد، بکرا بھرنے لگتا ہے۔ اس دوجان میں، وغزلیں بھی شامل ہیں جو مصطفیٰ نے اس مشاعرے کے لیے کئی تھیں جسے محمد یحییٰ تہا کی ترغیب پر، جردن خورشید آرا میں متحدہ کرنے کی اہانت دی تھی۔ اس مشاعرے میں مصطفیٰ اور ان کے شاگردوں شریک ہوتے تھے۔ اس دوجان میں چند باتیں اور بھی قابل ذکر ہیں۔

(۱) اس دوجان میں عدم، پستی اور بھر کے موضوعات بڑھ گئے ہیں۔

(۲) کلام میں روانی اور انکھار میں پختگی بھی بڑھ گئی ہے۔

(۳) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک سے موضوع، ایک سے لیا لات اور مضامین بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔

(۴) اس دوجان میں ”مضمون بندی“ کی طرف مصطفیٰ کا رجحان بڑھ گیا ہے اور وہ خیالی شاعری جس کے لیے جلال، امیر مشہور تھے، یہاں بھی نظر آ رہی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے

مردے سے کام لےوے یہ ہے کام حسن کا جنش میں لائے یہ دل امروہ کے تین

مضمون ہاندھنے کا تا کوئی ڈھب نہ باغ سے وہ دست و پا تو بھلا تو نے اب مجھے

مضمون گراں جانی کا نہ جو کھسا تھا قحاحول میں ہماری کئی دینار سے کا نہ

اس مضمون بندی کے ساتھ وہ رنگ بھی مصطفیٰ کے ہاں اب بھرنے لگتا ہے جس کے متنازعہ سمجھنے آ کے چل کر تاج ٹھہرتے ہیں:

گالوں میں ان تلوں کے چادر بھرے ہیں گویا جو اس قدر کرے ہیں باتیں چہا چہا کر

مخلیقہ انسان کو ہے باطنی تھکین جسم بعد سبیل مثل رستم فرم ہو جاتی ہے آنت

(۵) اس دوجان میں مختلف رنگ ملتے ہیں۔ اس میں سوالیہ بندی بھی ہے اور دعا جیسے لفظی بھی اور وہ رنگ جن بھی جس سے ہم آج بھی گھنٹی کی شاعری کو پہچانتے ہیں:

چڑ گیا نکل فزاکت کے سبب ہے خالم اس کے حاض پ جو میں پیچک کے مارا گیندا

کس کی چوٹی کے قصور میں میں سو یا کہ ہوا ہو یا باغ سراسر حق عریاں میرا

خدا بند ازار اس کے کا جو قرص مرصع محتاج ہو پاپند کو اب میں چکا

پچھے کو پھرا کے بڑے مرد ہو ایسے تم پہلے مرے ہاتھ سے دامن تو پھرا

(۶) اس دیوان میں سنگار و زیبوں والی غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی دہلیز پہلے تین دواویں کی زمیوں سے لگی زیادہ سخت ہیں۔

(۷) دیوانِ اول میں اکثر مشکل دہلیز شعر کے ساتھ ایک جہان ہو جاتی ہیں اور زمین نمایاں ہو کر اپنے وجود کو ظاہر کرنے کے لیے الگ سے ٹکس بھاگتی۔ دیوانِ دوم میں یہ صورت بدلنے لگتی ہے اور تیسرے دیوان میں اکثر زور زمین پر ہو جاتا ہے۔ اس دیوان میں بھی سنگار و زیبیں شعر سے الگ اپنا وجود ظاہر کرتی ہیں اور شاعری کا در انکساری کا سنگ بنی ہو جاتی ہیں۔

اس دیوان میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ کافی کوزیا و عاصیت دلی ہماری ہے اور قافیہ و ردیف کے حراج ہی سے غزل کا رنگ صحنیں ہو رہا ہے اور یہ رنگ خود شاعر کے فطری رنگ و مزاج پر غالب آ گیا ہے۔ اسی لیے یہ شاعری زندگی سے کٹ گئی ہے۔ یہاں ”صن“ ”مشق“ پر غالب آ گیا ہے۔

سب شاعری اپنی کامیابی میں نہیں ہے
اک حرف میں سوکتے تم ہم کو بھاتے ہو

اس دیوان کو چند کر محسوس ہوتا ہے کہ مصنفی اب ای تہذیب کا حصہ بن کر اس میں جذب ہو گئے ہیں۔

(۸) بدن اور مصنائے بدن مصنفی کے خاص موضوع ہیں جن میں سرسید، ذوق و کمر کا بیان ہر دیوان میں نمایاں ہے لیکن بدن کو جس انداز و بحر جس کیفیت کے ساتھ وہ بیان کرتے ہیں اس میں شاعری کے ساتھ رنگ و خوشبو کا احساس ہوتا ہے اور احساسِ جنس کے ساتھ پاکیزگی و طہارت شعر کے حراج میں شامل ہو جاتی ہے مثلاً یہ دہلیز شعر دیکھیے

ہر چند کہ تھا قائل دین بدن اس کا
پر آنکھ نہ ضروری ہو کھلا بھائی اس کا

کیا اس کے گور سے چڑے کا عالم بیاں کروں
بھرائی ہے کوٹ کوٹ صباحت بدن کے بچ

مصنائیں جنوں کے جسم کی میں کیا کیوں گويا
یہ کافر و اوستا کے دھوئے ہوئے انعام رکھتے ہیں

(۹) میر و سودا کا ذکر مصنفی کے ہر دیوان میں آتا ہے لیکن دیوانِ اول میں میر اور سودا یکے رکھتے ہیں اور سودا اور میر جتے ہیں لیکن دیوانِ چہارم میں مصنفی میر سے دور ہو جاتے ہیں اور وہ سودا کے رنگ سے قریب تر آ کر اس رنگ کو ابھارتے ہیں جو مصنفی کی انفرادیت بنی جاتا ہے۔ یہاں مصنفی کے ہاں وہ احساس و وجود میں آتا ہے جہاں حراج میر میں حراجِ سودا نہیں بلکہ حراجِ سودا میں دام اس حراج میر شامل ہو جاتا ہے۔

دیوانِ پنجم:

دیوانِ پنجم ۳۳۳ غزلیات، ایک قطعہ تاریخ و کلاوت، ۳۳۱ رباعیات، ۵۱ مثنویات (تکڑا شہادت، مرغِ نامہ مرزا ترقی، بحرِ لعلیت، چند بہشتی، در جو تو مہشتی)، ۳۳۱ سلام اور ایک مرثیہ (مرح) پر مشتمل ہے۔

مصنفی نے دیوانِ پنجم کے زمانہ تصنیف کے بارے میں کچھ نہیں بتایا البتہ دلی شاعر سے چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے زمانہ تصنیف کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

(الف) اس دیوان کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دیوان کی تصنیف کے وقت آصف الدولہ کا

اشکال ہو چکا تھا۔

آصف کے مرتے دو بھی سفروں ہی کر گئی
آصف الدولہ کی وفات ۱۲۱۲ء سے ۹۷۷ء میں ہوئی۔ دیرپا بیچارہ ۱۲۵۳ء کے تک بھگت و محنت و عذاب سے گویا نوزل کا
یہ شعر ۱۲۵۳ء یا اس کے بعد کا ہے۔

(ب) دیرپا بیچارہ میں شامل مثنوی ”گلزار شہادت“ کا سال تصنیف ۱۲۱۶ء ہے۔
تاریخ رقم ہوئی ہے اس کی بارہ سے سولہ سن پہلے

گویا ۱۲۱۶ء میں یہ دیرپا بیچارہ تصنیف تھا۔

(ج) مثنوی نے چار دہائیاں حسب فرمائش علی قلی پاشا کی ہیں جن میں نواب سعادت علی خاں کی شطرنجی پر انکسار
خوشی کیا گیا ہے۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب سعادت علی خاں ۱۲۱۶ء سے ۱۲۱۷ء میں بناری سے شطرنج باندھنے
تھے۔ گویا دیرپا بیچارہ میں ذکر تصنیف تھا۔

(د) دیرپا بیچارہ میں ایک قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے جس سے ۱۲۱۸ء سال ولادت برآء ہوتا ہے۔ گویا ۱۲۱۸ء میں یہ
دیرپا بیچارہ تصنیف تھا۔

(و) مثنوی نے دیرپا بیچارہ میں کسان دو شعروں میں اپنی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔

ہوئی یہ رنج و گن بھری شصت سال کی عمر
تھے نہ بھری کیوں دل میں اس کمال کی عمر

کہا گیا ہے جوش شہر بلافت میں شصت سال
میں عقل آئی ہے جب تک قوام پر

مثنوی ۱۱۶۰ء میں پیدا ہوئے۔ گویا یہ شعر تک ۱۲۲۰ء کے لکھے گئے۔

(و) ۱۲۲۳ء میں مثنوی نے دیرپا بیچارہ میں ششم کا دیا ہے لکھا کہ ”چالیس مہر از شصت سال چھار و غلاب بود“ (۱۶۳)
اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دیرپا بیچارہ ششم ۱۲۲۳ء میں مکمل ہوا اور اس طرح ”دیرپا بیچارہ“ ۱۲۱۳ء اور ۱۲۲۰ء کے
درمیان مکمل ہوا۔

اسی دیرپا بیچارہ کے مطالعے سے یہ چند باتیں اور سامنے آتی ہیں:

(۱) اس دیرپا بیچارہ میں ”معاذ بندگی“ کا رنگ جس کے لحاظ سے جرأت ہیں، کم ہو گیا ہے اور اس کے بجائے ”سادہ
گوئی“ کا اثر۔ جو دیرپا بیچارہ میں خاص طور پر نمایاں تھا اور دیرپا بیچارہ میں چہارم میں بھی ملتا ہے، نمایاں ہو رہا ہے۔ اس سادہ
گوئی میں ”خار بیت“ نمایاں ہے۔ اس خابیت میں مثنوی کا لہجہ و انداز تو موجود ہے لیکن اس میں لکھنؤ کی موجود
تہذیب کا مزاج رنگ گرا ہوا گیا ہے۔ اسی مزاج کے ذریعہ اثر رعایت عقلی و رعایت حرفی اور اس سے تحقیق رکھنے والے
مناخ مثلاً جلال المراسیم و غیرہ زیادہ ہو گئے۔ اس رنگ سخن کے یہ شعر دیکھیے:

میر سنا وہ اس کے درمیان جس نے غلاق رکھ دیا
تو ان کی چانداس نے کیوں داود وفاق رکھ دیا

ہم جلد و وفات سے کچھ پاس نہیں رکھتے
اولا ہے فقط موزوں اک تاؤ طریقت کا

چھو ہو اگر میں نے کائنات کو بھری
انہی مرے ہاتھ میں ساپ کاٹے

(۲) اس دیرپا بیچارہ میں ”مضمون بندگی“ کی طرف رجحان بڑھ گیا ہے اور مضمون بندگی کی نوعیت یہ ہے کہ لہجہ و انداز تو
مثنوی کا رہا ہے لیکن موضوعات و مضامین وہ ہیں جو لکھنؤ میں مشہور تھے۔ اس دیرپا بیچارہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی ”سادہ
گوئی“ کے ساتھ ساتھ اس سادہ رنگ سخن کی طرف بھی مائل ہو رہا ہے جس سے جو درجہ اولیٰ اشعار میں نمایاں ہوا ہے۔

شاہ زکوة اس نے اٹھوں کی دی نہ تھی کچھ
جو بحر عاشقی کے تاجر کا مال ڈوبا
سوداگ سرخ اس کے کر پار میں جو رہا
چوٹی تلک لہو میں ہر ایک نہال ڈوبا
عالم سادگی کی وصف میں نے جھکی توتا تک سے
اس نے اتار کر وہیں اپنا لائق رکھ دیا
چٹک کو اس کے رو کی لیا خط لے ہوں چھپا
ہنرے میں جس طرح کر بھی دام گم ہوا
کھادے نہ دہر کیوں کہ پری اس سہاگ ہے
شاہ سودا ہے تری چوٹی کے تاک ہے

ایک رنگ تویہ ہے جس ا دیوان میں ابھر رہا ہے لیکن اسے ہم اس دیوان کا غالب رنگ نہیں کہہ سکتے۔ دوسرا رنگ وہ ہے جہاں سادگی میں خار حیرت بہت نمایاں ہے اور یہ خار حیرت کھنڈ کی موجودہ تہذیب سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ اس مخصوص رنگ کو پہچاننے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

گلن میں گر نصیب غیر میں میرے چن دھوا
بہیں بھی جان سے ہاتھ اپنے اسے تازک بدن دھوا
زنجیر سے مرتے تلک باہر نہ قدم نکلا
دعا علی اللہ کا زخاں ہی میں دم نکلا
جلاک لذت دنیا ہے آدمی اس طرح
قوام شہد میں جوں ہو گیس نہ دہلا
اس کی تربت پہ کسی نے نہ دھریں دواشیں
کشتہ عشق کا کیا خاک حزار آئے نظر
لگ کر مرتے سر پر جو تری تلخ اٹ جائے
شاہد کوشی سے کوئی دم لذت کا کٹ جائے

اس دیوان میں کھنڈ کی تخلیقی کشش کا تصور نظر آتے ہیں۔ ایک طرف ان کا وہ اصل رنگ تھا جو دیوانِ دل میں نظر آتا ہے۔ پھر وہ رنگ تھا جس میں کھنڈ کے دیگر اثرات محالہ بندی کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ ایک دوسرا رنگ تھا جس میں مشکل زمیوں میں تھے تھے فاضل کے استعمال سے دامنِ سخن دی گئی تھی۔ پھر: رنگ تھے جو سودا و میر کے ہاں ابھرے تھے۔ کھنڈی نے ان سب رنگوں کو اپنی شاعری میں استعمال کیا تھا لیکن اب پھر شاعری کا رنگ بدل رہا تھا اور کھنڈی محسوس کر رہے تھے کہ مشاعروں میں ان کو وہ دائیں مل رہی ہے جو اب تک لپٹی رہی تھی جس کا ذکر اس دہادی میں بھی کیا ہے:

اہل سخن کو یہاں پوچھے ہے کون
سورتِ دولت ہے سخی سے عیاں
شعر بازک چہ نہ آ کے وہ گئے
یہ مثل وہ ہے گدھے کو دھڑاں

اس رنگ میں ”تین الفاظ“ اور ”کلمات“ کے استعمال سے شاعری کو نیا رنگ دیا جا رہا تھا۔ اسے کھنڈی نے ”دای کوئی“ کا نام دیا ہے:

مر جے سے کریں اپنے خزان و انعام
ہو صبح دوم سے وہ بدو غلبہ شام
قسمت میں کھسا تھا رختے کے یہ بھی
دای کوئی کا شاعری ہوئے نام

”دای کوئی“ جس میں سخی کے ہاں سے کمال نکالنے کی کوشش کی جا رہی تھی، کھنڈ میں مقبول اور ناسخ کے ہاں یہ رنگ سب سے زیادہ نمایاں ہو رہا تھا۔ کھنڈی اب اپنے مخصوص رنگِ سخن کے ساتھ، جس میں سودا کی خار حیرت کے رنگ میں ذرا سا میر کے رنگ کو شامل کیا تھا، ایک آدھ شعر ”دای کوئی“ کا بھی اپنی نغزل میں شامل کر لیتے ہیں تاکہ مشاعروں اور محفلِ شعر میں ان کو نہ صرف داؤ لے بلکہ ان کی استادی کا مجرم بھی اسی طرح قائم رہے۔ کھنڈی کا اصل رنگ دیوانِ دوم سوہو و چارم کے مقابلے میں اس دیوان (تہجیم) میں زیادہ نمایاں ہے مثلاً دہدِ الف سے یہ چند شعر دیکھیے:

دہل کے پیچھے پیچھے سے آتے ہی لم لے گرم گرم
جنے پر اک طرب کے دارِ فراق رکھ دیا

وہ مرغا ہے نصیب اس پر فقس ہوں میں
ہر روز زمانہ ہے کئی ہے
اس سر و خرابیاں کو اسے مصطفیٰ آتا ہے
پلے پڑتے ہی مثل شرہ ہم لگا ہوتے
اتنی تو بھر کی شب رکھتی نہ تھی درازی
آئی شب فراق تو یک بار مصطفیٰ
سہا دلے نہ جس کو کہیں ہاتھ ہے لیا
وہ آج نہیں ہے یاں جو کل تھا
ہر ہانہ کی فخر میں تھے کو چکا چتا
از بس کہ رنگانی کا عمر غلیل تھا
رستے میں آتے آتے کم ہوئی عمر کا
چلنے سے وہ گیا یہ ہوا آہاں کو کیا

یہی دور نگ ہے جسے اس دیوان میں نمایاں ہے اور یہی دور نگ ہے جس سے آج ہم مصطفیٰ کو پہچانتے ہیں اور جو سودا کے رنگ خار بیت میں میر کا دارا سا رنگ ملانے سے پیدا ہوا ہے۔

(۳) اس دیوان میں بھی مشکل زمینوں میں فزلیں موجود ہیں اور عام طور پر ردیف شعر سے ایک جہاں ہو کر آتی ہے۔ اس دیوان میں آسان و رواں زمین اور چھوٹی بحر میں بھی متحد و فزلیں ملتی ہیں۔ ساتھ ہی فزلیں میں تعداد اشعار بڑھ گئی ہے اور دو فزلیں، سرفزلیں، چار فزلیں، پنج فزلیں بھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ مصطفیٰ اپنی استادانہ حیثیت کو برقرار رکھنے کے لیے یہ سب کام سہ ضرورت تو اتر کے ساتھ کرتے ہیں۔ ”واعی کوئی“ کی طرف ان کی توجہ اسی وجہ سے بددی رہی ہے۔ دیوان ہجتم میں کافی تعداد میں ایسی فزلیں ملتی ہیں جن میں تاج و تاج کی فزلیں بھی موجود ہیں۔

(۴) قوت اشعار اور قدرت جہاں اس دیوان میں اور بڑھ گئی ہے۔ ان کی شاعری پر وہ فطری دباؤ جو دیوان سوم و چہارم میں محسوس ہوتا ہے اور جس کی وجہ اختصار، شاعرانہ طبعانہ شکوہ اور ان کے دربار کا ماحول تھا، اس دیوان میں نظر نہیں آتا۔ یہاں شاعری میں آزادی کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

(۵) کوئی کا ذکر اس دیوان میں بھی کی جگہ آیا ہے لیکن اب ان یادوں میں وہ شدت نہیں ہے جو پہلے دو دیوانوں میں محسوس ہوتی ہے۔ اب ”ہوتا“ کے بجائے ”کوئی“ کا حوالہ ان کی شاعری میں آنے لگا ہے۔

مصطفیٰ اب کوئی میں تو کہتا کیوں نہیں
پاساں ہے حسن کا کس کے برہمن آپ ہے
مصطفیٰ اپنی استادانہ حیثیت برقرار رکھتے ہوئے شاعر حاکم کی طرح، بدلتے زمانے کے ساتھ چلتے رہے۔ دیوان ہجتم کی جھیل (۱۶۲۰ء) کے وقت لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کڑوتالی تھی۔ میرا بھی زندہ تھے اور بڑے تھے اور بچے تھے۔ جو آتے بھی زندہ تھے لیکن ان کا رنگ خن اب اتنا قبول نہیں رہا تھا جتنا وہ پہلے تھا۔ بے شاعرے رنگ کی تلاش میں تھے۔ تاج مرہر رنگوں کو مستخرج کر کے ”مغنی ہندی“ کو جسے مصطفیٰ نے ”واعی کوئی“ کہا تھا، ان کی شاعری کی بنیاد رکھ رہے تھے اور ایسے پھول کھڑے تھے جن میں رنگ تو کمرے تھے لیکن بے گورہے خوشبو تھے۔ آئین کی آواز اس فضا میں ابھر رہی تھی اور ساتھ ہی طالب علمی پیشی بھی اسی لے سے لے لارہے تھے۔ ”دیوان چشم کسی فضا میں شروع اور ختم ہوا۔“

دیوان چشم:

”دیوان چشم“ ۵۶۳۳ فزلیات، ۸۰ قطعات و گزراہیات، ایک فقس ایک مرعے (مرغل) پر مشتمل ہے۔

مصحفی نے فارسی زبان میں اس دیوان کا "دیباچہ" بھی لکھا ہے جس میں مفید باتیں دیوان کی گئی ہیں۔

مصحفی نے اس دیوان کے ذرائع تصنیف کے بارے میں براہ راست کوئی بات نہیں کہی لیکن حامل و معاصر شہادتوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں جن سے اس دیوان کے سال اہتمام ذرائع تصنیف کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

(۱) مصحفی نے دیوان ششم کا دیباچہ ۱۲۲۲ھ میں لکھا۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں:

۱۲۲۳ھ ہجری ہجری دریلہ بگھنوں تحریر پذیرفت..... " (۱۶۳)

(۲) تذکرہ "نور العقبہ" ۱۲۲۳ھ میں مکمل ہوا (۱۶۵) اور اس میں اعظم العبدہ سرور نے مصحفی کے چھ دیوانوں کا ذکر کیا ہے: "صاحب تصانیف ایسا راست۔ یکہ دیوان فارسی و بخش دیوان ریختہ مولود (۱۶۶)

(۳) "دیوان ششم" میں حرات کی وفات کا قتلہ تاریخ لکھا ہے جس سے ۱۲۲۶ھ برآء ہوتے ہیں۔

(۴) اسی دیوان میں شہر قیصر کی تاریخ وفات ۱۲۲۵ھ کا قتلہ تاریخ بھی لکھا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ دیوان مکمل ہونے کے بعد اسے شامل دیوان کیا گیا ہے۔ ۱۲۲۵ھ میں دیوان ہفتم بالکل ابھرا لی صورت میں تھا اور دیوان ششم مکمل ہو چکا تھا۔

(۵) دیوان ششم کے دیباچہ میں مصحفی نے اپنی عمر ساٹھ سال سے چھوڑ دینی ہے:

۱۲۱۰ھ یوم (۱۲۲۳ھ) عمر از شصت تھا و از طوبہ ہو " (۱۶۷)

مصحفی کا سال ولادت ۱۱۶۰ھ ہے گویا اس وقت ان کی عمر ۶۳ برس تھی۔

دیوان ہفتم جیسا کہ ہم لکھا آئے ہیں ۱۲۲۰ھ کے لگ بھگ مکمل ہوا اور دیوان ششم ۱۲۲۲ھ میں مکمل ہوا اور ایک قتلہ تاریخ وفات حیات کا اضافہ ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔ اس دیوان کا دیباچہ بھی ۱۲۲۲ھ میں لکھا گیا۔ ان تمام شواہد کے پیش نظر کیا جاسکتا ہے کہ دیوان ششم ۱۲۲۰ھ اور ۱۲۲۵ھ کے درمیان تصنیف ہوا۔

اس دیوان میں مصحفی نے اپنے بڑے صاحب فضل و شریفی کا ذکر بار بار کیا ہے۔ بہت سے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ احساس مرگ بھی بڑھ گیا ہے۔ "حق توئی جری اور احساس مرگ کے ساتھ عقلی سطح پر یہ مسئلہ بھی مصحفی کو پریشان کر رہا تھا کہ "حافظہ حق" کے باوجود ان کا رنگہ شاعری اب ڈالنے کے بدلے ہوئے سفر میں وہ قبولیت نہیں رکھتا جو اب سے پہلے انھیں میسر تھا۔ یہی صورت حال تھی جو شاہ حاتم کو اپنے دور میں پیش آئی تھی اور انھوں نے اپنی استادی اور قبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے خود کو زبانی کے ساتھ بدل لیا تھا۔ لکھنؤ آکر مصحفی نے "سارہ کوئی" کے ساتھ ساتھ "معاذ ہندی" کو اختیار کیا تھا تاکہ حرات کو جواب دیا جاسکے۔ سنگار زمینوں میں قافیا اور ردیف کے سوتی چنے تھے تاکہ مردوں سے مقابلہ کیا جاسکے۔ دیوان ششم میں انھیں عقلی سطح پر ہر ایک شکل بخش کا احساس ہوتا ہے۔ سارہ کوئی ناقابل ہوگئی ہے۔ معاذ ہندی بھی نئے شاعروں کو جن میں تاج و آتش ممتاز و فانیوں تھے اپنی طرف نہیں کھینچ رہی تھی اور ساتھ ہی ٹو مصحفی کو ان کے اپنے کام پر وہ دامن لہ رہی تھی جو اب تک اپنی رہی تھی۔ اس بات کا ذکر بار بار ان کے اشعار میں آیا ہے مثلاً:

قصین شہدہ حد آلود و دھواں
مضمون کوئی جو وضو کے لڑاؤں کہیں سے میں
گر اب کوئی پسند کرے سب شاعری

دیکھو دم شہین اشعار مصحفی
یار اس چہ آفریں نہ کہیں تو بھی مصحفی
یہ بھی ہی پسند ہے لعل حق کو چھڑ

دیوان ہنجم کی دور بہامیات میں انھوں نے مقلی ہندی کے رنگ شاعری کو مسترد کر کے ”داغی گوئی“ کا نام دیا تھا۔
ج ”داغی گوئی کا شاعری ہوسے نام۔“ دیوان ششم میں بھی اس کا اعتراف غزل میں کیا ہے:

تھا جو شعر راست سرور دوستانی رہتا	اب وہی ہے لفظ زور و فراہی رہتا
شک کرتے ہیں جو کلمہ شک سے اپنا دفاع	ہاتھ ہیں اس کو منفر استخوانی رہتا
پچ دے دے لفظ دہنی کو تاتے ہیں گفت	اور وہ بھر اس پہ رکھتے ہیں گلاب رہتا
فہم میں آجا نہیں آتا ہنجم راتے پست	اس ہندی سے کھٹی جاتی ہے شانی رہتا
چاند تارے کا وہند میں دیا اس کو بنا	ورنہ اس نہایت سے کب تھا آسمان رہتا
جب سے ”مقلی ہندی“ کا چرچا ہوا اے مصنفی	خطے میں چاتا رہا حسن زبان رہتا

لیکن یہی دور رنگ تھا جو اس وقت مقبول تھا اور تہذیب سے بھیل رہا تھا۔ محفل مشاعرہ میں ایسی رنگ خن کی ہوا کے ڈانگلے برستے تھے اور سادہ گوئی نامجبول ہو چکی تھی۔ پیارے رنگ خن مرتقی ہوئی تہذیب کی شاعری کا رنگ تھا۔ فرنگیوں کا اقتدار اس تہذیب کا گامگشت رہا تھا۔ مرکز تہذیب کے اپنی جگہ سے ہٹ جانے سے یہ تہذیب کلاسیک ہو گئی تھی اور اس توازن کو کھو گئی تھی جو صحت مند تہذیبوں کی پہلی نشانی ہوتی ہے۔ اقتدار کی زور فرنگیوں کے ہاتھ میں تھی لیکن اس کا پہلے مقلی اعتراف یہ تہذیب ضرور کر رہی تھی۔ ”مقلی ہندی“ اسی مرتقی ہوئی اور مقلی کلاسیک تہذیب کی آخری نشانی تھی جس کے لئے سادہ اس دور میں شیخ الاسلام بخل ناسخ تھے۔ اب مصنفی کے سامنے دو راستے تھے۔ یا تو وہ اپنے رنگ میں شاعری کرتے رہیں اور رفتہ رفتہ کمال پا رہیں یا پھر وہ اس رنگ میں شعر کہیں گئیں جو اس وقت محض میں مقبول ہو رہا ہے اور مقلی کمال اس پہ لہوٹ ہے۔ مصنفی نے جیسا کہ دیوان ششم سے معلوم ہوتا ہے، مقلی ہندی کا رنگ اختیار کر لیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ بدعتی ہوئی عمار گرتی ہوئی صحت اور چرختی ہوئی جڑی کس اس دور میں بھی ان کی استاد اور مقبولیت برقرار رہی:

کے کا تم سے بھی اے دوستان مقلی بند
جو مصنفی سے بھی موزوں کوئی ترا تھا ہوا

دیوان ششم میں یہ رنگ گہرا اور نمایاں ہے۔ اپنے ”دیوانے“ میں مصنفی نے خود اس کا اعتراف کیا ہے۔

”شیخ ناسخ کہہ کے از دوستان تھمہ یعنی تہذیب۔۔۔ خود را ہم با سبکی انگاشتہ بر طرز رہتا کہ زبان سادہ کلام و در عرصہ محفل عیال
خج کشید۔۔۔ از تقابل قدم بر قدم او خوبہ حیدر علی آمل ہم درد سید۔۔۔ ہم جنس ثالثہ ایٹیاں طالب علی بخشی تھیں۔
تجہ و زبان نظم و نثر ذہا القادری علی ایام بر آ و درہ مرا عادی باطل آجک داپ بریدان را داتا آنگہ معاندین و دعوای اران۔
سوراع مشق خزانہ و از تجالبت و تکرر قدم در مجلس مشاعرہ نہادند۔۔۔ اگرچہ جاسمی ہم از گرو سادہ کو پاس پوچھیں کہ فیض
صحبہ بزرگان در ان فارسی مہارت کلی داشت بلکہ رخنہ طورہا مہمان خطی فارسی داشت۔ در مجلس ہائے مشاعرہ از
روئے ایں صاحبان کہ اتر استاد ی من پس الامرا و غلیظی نہ کشید بلکہ غزلیات ایں دیوان ششم را سکرے برویہ
ایٹیاں گفتہ از حسن قبول مردم ہما“ [۱۶۸]

اس دیوان میں مصنفی نے اس رنگ خن یعنی ”مقلی ہندی“ کو جسے وہ اب تک ”داغی گوئی“ کہتے رہے تھے
رنگ زبانہ و یکہ کر قبول کر لیا۔ اسی لیے اس دیوان میں جہاں مقلی ہندی کا رنگ نمایاں ہے وہاں دوسرے رنگ مثلاً سادہ
گوئی اور میر و سادہ کے رنگوں سے مل کر بننے والا مصنفی کا اپنا منفرہ رنگ بھی موجود ہے۔ مقلی ہندی کی مصنفی کے پاس یہ
صورت تھی ہے:

اب کہ دردناک اقلب اپنی چرا آکھوں سے
کرتے جیسے ہیں تجھے لٹلی لے سی کرتیوں
یہ رنجینی نہیں دیکھی دیکھ گھمائے ہستان پر
جو دم غم کا نکلتا کیوں نہ دل پہ رو چلاوے
ہر صوبوں سے ہر حال کا دھن سبھا
گرد صرا کے تینے اپنی توپ شاہ نہ کر
کھبہ یا کامری احسان ہے خار مغیلاں پر
کہ قافے کی توہوتی نہیں ایں ہے دارغ

ان اشعار کو نہ جانتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب جس پر شاعری کی بنیادیں کھڑی ہیں، خود مقلی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ یہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مقلی کا رشتہ دھڑکی سے کٹ گیا ہے اور یہ مقلی تاریکی و حصاروں سے باہر تلاش کیے جا رہے ہیں۔ اسی لیے یہاں مقلی میں بے صفحہ لٹائیاں ہے۔ یہ ایسا مضمون ہے جس میں بظاہر مقلی موجود ہونے کے باوجود مقلی نہیں ہیں:

مقلی شاعری رہی ہے کہاں
اب تو مجلس کے دھڑ خوں ہیں ہم
اس دیوان سے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ میر کا رنگ جس کی پیروی وہ دیوان اول میں کرتے ہیں اور جن کی شاعری کی بے گناہ تفریب ”مظہر ثانی“ اور ”تذکرہ ہندی“ میں کرتے ہیں اب کم و بیش ان کے مزاج و فن سے خارج ہو گیا ہے اور سودا کے لڑنے اس کی جگہ لے لی ہے:

راہِ سخن میں تیر بھی کو خوش رقم چڑا
مرزا سے خوشتر نہ پر اس کا قدم چڑا
اس دیوان کے رنگ سخن کو اب وہ اپنے پہلے رنگ یا گلام سودا سے ملاتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں کہ سودا جیت اور خار جیت کے باوجود یہ اس سے رنگ ہے اور کہا جھٹے ہیں:
یہ رشتہ کچھ اور کہاں میں ہے مقلی
جگ ہے کہ یہ چلن نہیں مرزا رفیع کا
اور خود سے پوچھتے گتے ہیں:

کیوں بولتا نہیں دیش اپنی سے مقلی
تو بھول ہی گیا غزل ماحقان کیا
ماحقانہ رنگ اس دیوان میں کم ہو گیا ہے اور اس کی جگہ مقلی ہندی کا رنگ حاوی آ گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مقلی کا مخصوص رنگ بھی دبا دبا سا موجود ضرور ہے۔ جڑ مقلی ہوئی خار جیت، مقلی تہذیب کے مزاج اور مقلی ہندی کے ستارہ خان نے اب اس شاعری کو وہ نہیں رہتے وہ پانچو دھڑکی اور جس میں سودا اور میر نے مل کر مقلی کی شاعری کو ایک نیا مزاج دیا تھا۔
روایع زمانہ کے مطابق اس دیوان میں دو غزل، چار غزل، چھ غزل، خاصا تعداد میں ملتے ہیں خصوصاً دو غزل اور غزل تو کھڑے سے ہیں۔ عام طور پر غزلیں طویل ہیں۔ دیشیں بھی سنگدھار ہیں لیکن مقلی اپنی تادرائی سے زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ مقلی ہندی، سخت تہذیبوں اور طویل غزلوں کی وجہ سے اس دیوان کی غزلیں عام طور پر کافی طویل ہیں۔ جہاں احساس یا شاعر کا اچھا تجربہ اور اس کا شعور کوئی مقلی نہیں رکھتا بلکہ اصل مسیار یہ ہے کہ شاعر نے کتنے کتنے قافیے اور کیسے استعمال کیے ہیں۔ اس دیوان میں بھی قدم قدم پر ایسا اور استادانہ تادرائی لٹائیاں ہے۔ مقلی ہندی کی وجہ سے ”مبادلہ“، ”مقابض“ بڑھ گیا ہے۔

مقلی کو اشعار کے انتخاب کا بڑا سلیقہ ہے۔ ان کا ذخیرہ الفاظ اس دور کے ہر شاعر سے زیادہ ہے۔ اس دیوان میں موجودیت اور اشعار کے لہجے کا شعور بھی بڑھ گیا ہے۔

مقلی نے اس دیوان میں اردو کا لفظ زبان کے معنی میں بار بار استعمال کیا ہے۔ اس دیوان میں شاعرانہ

تعلیل والے اشعار بھی بہت ہیں۔ دلی کا ذکر بھی کئی شعروں میں آیا ہے لیکن اب یاد دہانی میں وہ شخص جس دی جو پہلے درویش میں محسوس ہوتی ہے۔ اب گھٹو کو انھوں نے قبول کر لیا ہے اور اس کے ذکر میں محبت شامل ہو گئی ہے:

کیوں گھٹو نہ جانی طہران ہو مصطفیٰ ملتی ہے گھٹو تری شہار سے بہت
دیوان ششم کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ یہاں مصطفیٰ کا لہجہ و انداز بدل گیا ہے۔

اس دیوان کا ”دیباچہ“ بھی خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دیباچہ فارسی زبان میں ہے۔ اس میں مصطفیٰ نے بعض دیوانی باتیں دہرائی ہیں جو شاہ حاتم کے حوالے سے ”تذکرۃ ہندی“ میں درج کی ہیں۔ دیباچہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سیر کا تذکرہ ”نکات اشعرا“ اور قائم چاند چودی کا تذکرہ ”غزون نکات“ ان کی نظر سے گزرے تھے۔ مصطفیٰ نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ میرزا مراد علی شاہ حاتم کو ”دولہ اشعرا“ کہتے تھے۔ مصطفیٰ اپنے دیباچہ میں درناؤ گوئی کی روایت کو دلی دکنی سے شروع کر کے اپنے دور تک بیان کرتے ہیں لیکن یہاں نیزوں کو انھوں نے غلط ملکہ کر دیا ہے۔ مثلاً اپنے ”تذکرۃ ہندی“ کے برخلاف سہارو ولد دلی کو آبرو، ناکی اور حاتم کے ساتھ تحریک ایہام گوئی سے وابستہ کر دیا ہے حالانکہ آبرو، ناکی اور حاتم دانی تھے اور سہارو ولد دلی ان کے پیرو تھے۔ اسی طرح رد غزل کی تحریک میں میرزا، بیگین و مظہر جانجاہاں کو ایک ساتھ گھڑا کر دیا ہے حالانکہ ”ایہام گوئی“ کے خلاف جس نے علم بے باوریت بلند کیا وہ مرزا مظہر جانجاہاں تھے۔ سراج الدین علی خاں آرزو نے فیضی کے شعروں کو فارسی سے ہٹا کر ہندو (اردو) کی طرف لگایا تھا۔ مصطفیٰ نے رد غزل کی تحریک (ترک ایہام گوئی) کو آرزو سے منسوب کیا ہے جو درست نہیں ہے۔ اس کے خلاف اول جانجاہاں ہیں، پھر اگلے فرد مصطفیٰ نے تذکرۃ ہندی میں لکھا ہے (۱۶۹)

دیوان ہفتم:

دیوان ہفتم (۵۶۳) غزلیات، (۷) رباعیات، (۶) قطعات، تہنیت، ایک مثنوی، (۲) مثنیات اور (۲) سلام پر مشتمل ہے۔ جیسا کہ ہم دیوان ششم کے مطالعے میں گھم آئے ہیں کہ دیوان ہفتم کم و بیش میر کی وفات ۱۲۲۵ء کے ساتھ شروع ہوا۔ دیوان ہفتم میں ایک جگہ مصطفیٰ نے یہ اشارہ کیا ہے کہ ان کی عمر ۷۰ برس ہو گئی ہے:

میر نے جب عمر ۷۰ ہفتم میں لکھا ہے قدم
مصطفیٰ کا ہونے کا جو سنکے مجھ تا تو اس دوار سے

مصطفیٰ ۷۰ سالہ میں پیدا ہوئے اور ۱۲۳۰ء میں ان کی عمر ۷۰ سال ہو گئی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ دیوان ہفتم ۱۲۳۰ء میں زیر تصنیف تھا۔ مصطفیٰ نے اس دیوان کے ایک شعر میں فیضی کے زعمہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے:

اور تو دانی کوئی اس کا نہیں
مصطفیٰ کا ہے فیضی البتہ چوت

لیکن ایک اور شعر میں انشاء فیضی دونوں کی وفات کا ذکر کیا ہے:

مصطفیٰ کی زندگی پر بھلا میں شاد ہوں
یار ہے مرگ فیضی و مردان آنگا بھے

فیضی نے ۱۲۳۳ء/ ۱۸۱۸ء (۷۰ سال) میں گھر اور انکا نے بھی اسی سال ۱۲۳۳ء میں وفات پائی۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ۱۲۳۳ء میں یہ دیوان زیر تصنیف تھا۔ اس دیوان میں ایک غزل نواب مرزا سہدی علی خان بہادر کی لمبا نقل پر لکھی گئی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

جشم کے پردے کچھ دہاں سے گھٹی رنگ نے
حیدر دل پر سے پاں خاک بانٹھی رنگ نے
ایک اور غزل کے مطلع میں مرزا مہدی علی کی طرف اشارہ کیا ہے:

جنسِ خلق کا آج میں دیکھا جو مصطفیٰ
مہدی سوا تو اور کوئی قدر وہاں نہیں

مرزا مہدی علی خاں اپنے والد غوثیاب سادات علی خاں کی وفات اور غوثیاب معتقد الدوالہ کے برسرِ اقتدار آنے کے بعد کلکتہ اور دہلی سے کر بلا چلے گئے۔ کلکتہ جانے کا یہ واقعہ ۱۲۳۳ھ میں پیش آیا [۱۸۱۷ء] ۱۲۳۳ھ تک دہلی ان کے زیرِ قیام رہا ہونے کے خواہہ تو ملتے ہیں لیکن اس کے بعد کوئی اور یہی موت نہیں ملتا۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ”دہلی ان بطقم“ ۱۲۳۵ھ کے ایک چھک بھل ہوا، اس قیاس کی دودھ نہیں ہیں۔

(۱) ۱۲۳۵ھ میں دہلی ان بطقم بھل کرنے کے فوراً بعد مصطفیٰ اپنے حق کرنے ”ریاض المصفا“ میں لگ گئے اور ۱۲۳۶ھ میں اسے بھل کر دیا۔

(۲) دوسرا واضح ثبوت یہ ہے کہ ”ریاض المصفا“ میں جو انتخاب اپنے کلام کا خود مصطفیٰ نے دیا ہے اس میں سوائے ایک غزل کے جو دہلی ان ششم میں شامل ہے۔ باقی ساری غزلیں دہلی ان بطقم سے انتخاب کی گئی ہیں جو نیا دہلی ان تھا اور حال ہی میں بھل ہوا تھا۔

ان خواہہ کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ دہلی ان بطقم کا آغاز ۱۲۳۵ھ میں ہوا اور اس کی تکمیل ۱۲۳۵ھ میں ہوئی۔ اس وقت مصطفیٰ اپنی عمر کے ۵۵ سال پر پہنچے تھے۔

دہلی ان ششم کے بعد جب ہم دہلی ان بطقم کا مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اب مصطفیٰ نے ”معتق ہندی“ کی شاعری کو قبول کر لیا ہے اور یہ رنگ ہم کر اس دہلی ان میں گھرا ہے۔ اپنے اس بدلے ہوئے رنگ کا اظہار خود مصطفیٰ نے اس طرح کیا ہے:

مجھ کو چلے میں فکر آتا ہے شعلہ طور کا
میں ہوں شاعر بانہ تھا ہوں تب تو مضمون دور کا
آپ دہلی ان بطقم پر محسوس گئے تو محسوس کریں گے کہ یہاں مصطفیٰ کا اپنا انداز اور لہجہ بدل گیا ہے اور جہاں تا سیر اور صاحب کے رنگ شاعری مل کر مصطفیٰ کے اس بدلے ہوئے رنگ شاعری کو غم و سہ ہے ہیں۔ ”معتق ہندی“ بنیادی طور پر طبیعتی شاعری کا نام ہے جس میں دور کی کوزی کا کھیل کی بے کاہر واز سہ سٹے سٹے مضامین سے اس طرح دلواؤں دی جاتی ہے کہ چلے میں طور کا شعلہ نظر آنے لگتا ہے۔ اس میں چند جدا احساس شاعر کے اپنے تجربوں، مشاہدوں اور واردات قلبی سے شاعری کا کوئی تعلق باقی نہیں رہتا اور معتق کا روشنی زندگی سے باہل کت کر رہ جاتا ہے۔ یہاں شاعر اس طرح مضمون تازہ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے جس طرح دور آئندہ کے ایہام کو شعرا احساس ایہام میں ہر کھوں میں ہاں ڈالتے تھے اور بہت دور کی کوزی لاتے تھے۔ معتق ہندی کے تعلق سے مصطفیٰ کی شاعری میں یہی صورت نظر آتی ہے۔ اس بدلے ہوئے لہجہ اور انداز کو واضح طور پر محسوس کرنے کے لیے ہم ان کے پچھلے دواہج سے کسی ایک موضوع کے ایک ایک دو شعر جمع کرتے ہیں۔ چنانچہ ”ذائقہ“ مصطفیٰ کا محبوب موضوع ہے:

ذائقہ ذائقہ ہے مرے دہلی ان میں سرسیر
ہر مصرعہ اس کا کھوں نہ بنے حال کی کتاب

یہی موضوع پچھلے دواہج میں اس طرح آیا ہے

دہلی ان اول: مضمون ذائقہ از میں عجیبہ ہے ہم اس کو
سو بار کھولتے ہیں سو بار بانہ جتے ہیں

دیوان اول: چھوڑا نہ ایک لفظ ترا زلف نے خیال زرخ سے جدا ہوئی تو گلے سے لپٹ گئی
دیوان دوم: زلف منعم اس نے جو کھولی تو ہیں مجلس ساری تنگی

آدے جن سے موسم گل میں پاؤں کا چھوٹا
دیوان دوم: اس کی دہائی بھلا میں بھی تو دیکھوں دُعا زلف مسلسل منعم تا پہ کمر کھول دے
دیوان چہارم: بہر خدا کسی نے دیکھی ہے یہ دہائی چوٹی کے پال اس کے اندر ہی چاہے ہیں
دیوان چہارم: سوچتے نیم گھو کو دیتی ہے منک کی بو اس ناز میں کی شاید چوٹی کہیں کھلی ہے
دیوان ہفتم: ان کھلے بالوں پہ کیوں کرتے ہی سر ہلاوے بدلا ہے تری آغوش سری کی تصویر
دیوان ششم: کاش وہ کھول کے دلوں کو نہ لٹکے ہوتے ہو گیا میں تو گر لگاؤ بلا عید کے دن
اب دیکھیے کہ یہ لہجہ اور انداز دیوانِ منعم میں کس طرح بدل گئے ہیں:

دیوانِ منعم: کہتا ہے بچ و تاب تری زلف کا مجھے اب کے قلم بٹاؤں کا شاخِ غزال کا
دیوانِ منعم: چوٹی کا وہ بیان ساتھ ہے ار ہے کہ جسم دار طبع لہ میں ہودے نہ مار غداپ کا
دیوانِ منعم: گھبر لے یار کے رخسار کو جب اُٹھی زلف منزل آسان ہے جب پاؤں ہوا قرآنِ شگفت

نہیں اس بات کا ابھی احساس ہوتا ہے کہ مثنوی کس طرح لکھے اور انداز کو بدل دیتے ہیں۔ یہ شاعری اس لیے بے اثر اور اس کا لہجہ اس لیے پیکا ہے کہ اس میں زندگی کا کوئی تجربہ شامل نہیں ہے۔ یہ محض قافیے سے بٹے بٹے مضمون تلاش کرنے کی شاعری ہے۔ اب "مثنوی" اس شاعری کا مرکز نہیں رہا اور اسی لیے بیانِ جبر میں "بھریست" اور بیانِ وصل میں "وصلیت" باقی نہیں رہی اور شاعری کے لہجے نے اثرِ دھندلی کی طرف سے منحرف ہو لیا ہے۔

اس دیوان میں بھی سنگداری و بیخوشی میں غزلیں کہی گئی ہیں اور غزلیں عام طور پر قصیدہ و طوطیوں میں۔ شاید ہی کوئی قافیہ ایسا ہو جو ان طویل غزلوں میں استعمال نہ کیا گیا ہو۔ اس کا احساس خود مثنوی کو بھی ہے۔ "ع رنور و نور" قافیے بند ک قصیدہ ہو گئے۔ "دو غزل و دو غزل بھی خاصیتِ قصیدہ میں ہیں اور اسی طرح چار غزل و بیچ غزل بھی خاصیتِ قصیدہ میں ہیں۔ "دو لطف" "چراغ" "میں چہ غزلیں اور رویت" "فتح" میں آٹھ غزلیں کہی ہیں۔ "قصیدہ و طوط" غزلوں کا یہ عمل سارے دیوان میں ملتا ہے:

از بس صاحبِ شعر سے ہاں قدم رکھا ہاں ہاں عہد کی جو غزل تھی قصیدہ تھا
غزل غزلیں کہیں اور کا حامد۔ تاجِ شاعری تھا۔ اس دیوان میں کھڑے کلام و بے ادبائی کی وجہ سے مضامین کی تکرار عام ہے۔

انگریزی زبان و لہجہ کے اثرات بھی اس دیوان میں نظر آنے لگے ہیں۔ انگریز ڈاکٹروں نے ہمارے طبیب و جراح سے زیادہ نصیحت حاصل کر لی ہے:

دلم شمشیر نگہ حیف کہ اچھا نہ ہوا کرنے کو اس کی دوا ڈاکٹر انگریز آیا
اس طرح "ہنک" کا لفظ بھی انگریزی اقتدار کے ساتھ اس معاشرے میں عام ہوا۔ مثنوی نے نہت ہنک، ہنک، لٹ کے قافیے کے ساتھ "ہنک" کو بھی ایک شعر کا قافیہ بنایا ہے:

ہے یہ قلبِ سطر وہ پیکا سا فرنگی رکھتا ہے۔ وہ خود سے جو پاس اپنے وہ ہنک

ایک اور شعر لکھیے جس سے اس معاشرے کے باطن میں انگریزی تہذیب کے غالب آ جانے کا اشارہ ملتا ہے۔
 میں تو بڑا صاحب ہر اک ہے جو لکھن سے آتا ہے تو تیس گھر گھر شاوی کی پر آیا جب ہتھکین ہمیں
 ہتھکین یعنی وارن ڈسٹیکو۔

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دیوان کا بڑا حصہ ”معنی ہندی“ کے درمیان کا حال ہے لیکن اس میں سادہ کوئی خاص طور پر ردیف ”یے“ میں، معنی کی شاعری کا اصل رنگ، لیکن نہ پاؤں خار جیت کے ساتھ، وہ بار و خراغ نے لگتا ہے۔ اب معنی لکھنویوں رنگوں پر اعتبار رکھ کر کرتے ہیں۔ اپنے ایک قصیدے ”سور مدح میر فضل علی“ میں بھی اس کا اعتبار کیا ہے:

جو سادہ کوئی ہے آؤں تو ہوں لعلی وقت جو معنی ہندی ہے جاؤں تو ہوں جلال اسیر
 یہ دو زمانے ہیں جب سوادِ افکار، جرات، قہر اور خود میر کی وفات پا چکے ہیں اور اب معنی کا یہ مقابل کوئی دوسرا سوچ نہیں ہے۔ نئی نسل کے شعرا مثلاً حاجۃ الملک نمایاں طور پر ہیں:

مرزا و میر کا تو نہ کر ذکر معنی اشعر ہیں اب تو کشورِ ہندوستان میں ہم
 حسد کی چا نہیں اسے معنی کلام ان کا کہ اپنے وقت کے مرزا و میر ہم بھی ہیں
 اور اسی وجہ سے شاعرانہ معنی بڑھ گئی ہے۔

قادر الکلی، بڑے کوئی، ہر رنگ میں شعر کہنے اور نئے رنگات کے مطابق خود کو ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت وہ خصوصیات ہیں جو اس دیوان میں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔

دیوانِ ہشتم:

”دیوانِ ہشتم“ معنی کا سب سے مختصر دیوان ہے جو ۱۳۵۵ غزلیات (۱۷۴۶) پر مبنی ہے اور ایک مقام پر مشتمل ہے۔ اس دیوان میں سب حرف گہی کے ذیل میں غزلیں موجود نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ابھی یہ دیوان مکمل بھی نہیں ہوا تھا کہ ۱۳۶۰ھ میں معنی وفات پا گئے۔ گویا اس دیوان میں ۱۳۶۶ھ سے لے کر ۱۳۶۸ھ تک کا کلام شامل ہے اور یہی اس دیوان کا زمانہ تصنیف ہے۔ اسی زمانے میں ”دربارِ اہلبیت“ کا مکمل کرنے میں لگے رہے جو ۱۳۶۶ھ میں پورا ہوا لیکن اس کے باوجود اس میں خوب میر درد کے دیوان درد کے برابر کلام ضرور ہے۔

دیوانِ ہشتم میں زیادہ تر غزلیں طویل ہیں جن میں اشعار کی تعداد میں تک پہنچتی ہے، شاید ہی کوئی کافی ایسا ہو جو اشعار میں نہ آیا ہو اور قافیے سے جو مضمون پیدا کیا گیا ہے وہ مربوط اور دونوں مصرعے یک لخت ہیں۔ سنگار و زینوں میں سے سے قافیوں سے مضمون پیدا کرنا یہی اس دیوان کا سببِ شاعری ہے:

کہ دوسری غزل بھی ہے شرطِ معنی جو قافیہ ہو وضع پر اپنی لشت کھائے

اس دیوان میں بھی ”شوق“ شاعری کا مرکز نہیں ہے۔ سادہ دیوان میں قافیے سے مضمون پیدا کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ عام طور پر ردیف مزاج غزل کو ہتھکین کرتی ہے۔ اگر زمین سادہ ہے تو اس میں پھر بھی کچھ نکل آتی ہے لیکن سنگار و زمین میں ردیف مزاج غزل پر حاوی آ جاتی ہے اور اسی لیے سنگار و زمین میں عام طور پر اچھا

شعر کا کمال مشکل ہوتا ہے اسی لیے ساری کادور انکسائی کے باوجود یہاں شاعری ہے اثر اور زندگی ہے۔ اس دوجان میں موضوعات شاعری انہی محدود ہو گئے ہیں۔ عام طور پر وہ مضامین ہیں جنہیں مصنفی اپنے کچھلے دواہن میں مدت کے نچے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود اس دوجان کی ایک "انفرادیت" بھی ہے۔ جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں "سادہ گوئی" مصنفی کی تخلیقی شخصیت کا بنیادی حراج ہے اور "معتدی بندی" وہ چار۔ چنانچہ شاعری ہے جو دوجان ہضم، ہضم میں مصنفی نے اپنی استعداد حسیت و مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اختیار کیا تھا لیکن سادہ گوئی کو بھی، اپنے فطری مزاج کے سہج برقرار رکھا تھا۔ اسی لیے دوجان ہضم کی روایت "الف" میں معنی بندی ہے تو روایت "بے" میں "سادہ گوئی" حاوی ہے۔ دوجان ہضم میں مصنفی نے معنی بندی اور صاف گوئی دونوں کو ایک چارنگ بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ وہ چار زمین میں طویل فزل کہتے ہیں۔ قافیے سے مضمون پیدا کرتے ہیں اور مضمون میں تخلیق کی ہے عبادت و از سے دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں لیکن زبان و بیان کی سطح پر وہ عام و سادہ زبان استعمال کرتے ہیں اور اس طرح ایک چارنگ پیدا کرتے ہیں یعنی مضامین شعر تو معنی بندی کا اظہار کرتے ہیں لیکن اظہار سادہ و عام زبان میں ہوتا ہے۔ دوجان ہضم میں مصنفی ان دونوں کا احراج کر دیتے ہیں اور اس احراج کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

سبک و مضمون کو ملے جاتا ہے کل فنکار ہر جا	کہیں پائی میں بہتا ہوا چتر نہیں آتا
صورت چشم اگر پائی ہے یادام نے تو	برگ یادام بھی خاکا ہے ترے اندک کا
کل چنگ اس نے جو بازار سے منگوا بھیجا	سادہ مانجے کا اسے ماہ نے کولا بھیجا
ایک کی پائی دسی ہرگز نہ نسل	مصنفی دواہن کے جو ستر تھے پرت
اس سے شمس بہتر دھڑکے کو کرے ہے غش دماغ	بکھری بھی بونے آہیت ہوں جس انسان میں
اے مصنفی احوال عدم میں نہیں کھتا	گر ہاتھ میں میرے وہ کمر آئے تو کیسے
زلفوں کے رستے میں کئی کس طرح سے آئے	دونوں کے درمیان میں کلام مجھ ہے

دوجان ہضم میں دواہناس بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ احساس کہ میری شاعری کا زمانہ گزر گیا ہے اور دوسرا یہ کہ میرا وقت قریب آ پہنچا ہے۔ یہ دونوں احساس اسے شدید و سہاک ہیں کہ مصنفی کی تخلیقی شخصیت کو کھڑکڑ کر دیتے ہیں مثلاً پہلا احساس کے متعلق سے یہ شعر دیکھیے:

کیا اب کے شاعروں میں تری قدر مصنفی	ماتا میں یہ تو انج ہندوستان ہوا
شاعر ہوئے جب سے تازہ پیدا	اے مصنفی ہم سلف سے غمیرے
اس قدر چشم عزیز اس میں ہوا ہوں میں سبک	کہ مری دہشت کا جہدم ہے گراں مجھ پر ہے

دوسرا احساس مرگ ہے، یہ احساس دوجان ہضم سے شروع ہوتا ہے، دوجان ہضم میں بڑھ جاتا ہے اور دوجان ہضم میں ضعف و قوتی میں احساس مجھ کی شامل ہو کر شدت اختیار کر لیتا ہے:

آخر مر اپنی نظروں میں	جلد زندگی کہیں سا نکا
نہ کریم مرد روزہ پہ مصنفی تو غور	کہ آدمی کو نہیں چھوڑتی تھا آخر
بے لطف زندگی کے ہیں دن ابھی اے اجل	تیرے ہی انتظار میں بیٹھے ہیں کب سے ہم
اجل تو ہی سبک کر مجھ کو آ کر	دلوں پر میں گرانی کر رہا ہوں

قریب شامل آجیگی ہے کشتی
وہاں ہر گمراہی کے دن قریب آئے
قیمت ہے کوئی دم زندگانی
وہاں ہے زبردستی بھی بکھاب تو ہے وہ دولت کی
ان اشعار میں جو شدتِ اظہار ہے وہ اس دیوان کے دوسرے مطالعین میں نہیں ہے، ایک شعر میں مصطفیٰ نے اپنی عمر ۸۰ برس بتائی ہے:

بہیں اسے مصطفیٰ اسی برس میں
خبریں اب انتظار مر کافی
گویا یہ غزل مصطفیٰ نے ۱۳۳۰ء میں کہی۔ مصطفیٰ کا سالِ ولادت ہم پہلے صفحات میں ۱۱۶۰ء متعین کر آئے ہیں۔
مصطفیٰ انگریزی اقتدار کے خلاف تھے جس کا اظہار نہ صرف وہاں انفق میں کیا ہے بلکہ دیوانِ اہتم میں بھی کیا ہے:

توڑ جوڑ آوے ہے کیا خوب نصارتی کے تئیں
مالک مالک نصارتی ہوئے گلختے کے
فوج دشمن سے دو ہیں لپٹے ہیں سرور کو توڑ
یہ تو نقلی جہب اک وضع کی جنجال کی کمال
ہم نے یہاں مصطفیٰ کے آٹھوں اردو دوادین کے مزاج و رنگ سخن کو اس طرح لکھا ہے کہ ان کی کوشش کی ہے
کہ مصطفیٰ کے جتنی ارتقا کی ایک تصویر ہی سامنے آ جائے۔ ان کی غزلوں، قصائد اور منظومیات کا مطالعہ آگے آئے گا۔
غزلوں کے دوادین میں منظومیات اور دوسری اصنافِ سخن شامل ہیں جب کہ اردو قصائد کا دیوان "کلیاتِ مصطفیٰ" کے
تحت: "جلد نم" کے طور پر الگ سے شائع ہوا ہے [۱۷۳]

مصطفیٰ نے ایک مختصر سراسر "ظلامۃ العروض" کے نام سے تالیف کیا تھا جس کا ذکر "مجمع الغوائد" کے
مطالعے میں پہلے آچکا ہے۔ ریاض الفصحی میں بھی مصطفیٰ نے اس کا ذکر کیا ہے [۱۷۴]
مصطفیٰ نے اپنی ایک اور تصنیف "منہد اشعرا" کا ذکر بھی کیا ہے جس کا مضمون گماور و قاری ہے لکھا ہے کہ
"منہد اشعرا" کی تالیف سے ان کی قاری دانی کا مرتبہ روشن ہو جائے گا اور یہ بھی بتایا ہے کہ "ایں ہر شیرینی کہ در زبان
دارم طبل قاری است" [۱۷۵]

۱۳۶۶ھ/ ۱۸۷۸ء میں مطبع پنج المطالع راجپور سے مصطفیٰ کے چار دوادین کا ایک انتخاب شائع ہوا تھا۔ یہ
انتخاب امیر جٹاکی (م ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۰ء) اور ان کے استاد مظفر علی امیر لکھنؤی (م ۱۳۶۹ھ/ ۱۸۸۱ء) نے مل کر کیا تھا۔
انتخاب کرتے وقت انھوں نے مصطفیٰ کے کلام میں اپنی طرف سے اصلاحیں کر کے زبانِ دیوان کو اپنے زمانے کے جدید
اسلوب کے مطابق کر دیا۔ عبدالسلام راجپوری نے چاروں علمی دوادین مصطفیٰ اور مطبوعہ انتخاب مصطفیٰ کا مطالعہ کیا تو معلوم
ہوا کہ انھوں نے اشعار مصطفیٰ میں پانچ قسم کی اصلاحیں کی ہیں: (۱) کہیں لفظ کی کمی بیشی اور تغیر و تبدل کیا ہے (۲) کہیں
اسالیب کلام میں اصلاحیں کی ہیں (۳) کہیں فقرہوں میں تغیر و تبدل کیا ہے (۴) کہیں پورے پورے مصرعوں کی ترمیم
کر دی ہے۔ (۵) اور کہیں پورے پورے اشعار کی اصلاح کر دی ہے۔ ان عنوانات کے تحت عبدالسلام راجپوری نے
کئی کئی مثالیں دی ہیں [۱۷۶] اردو ادب میں اس پائے پر تخریب کی دو مثالیں مثالیں ملتی ہیں۔ ایک محمد حسین آزاد کے
مترجمہ دیوانِ ذوق کی اور دوسری امیر دہلی کے منتخبہ دیوانِ مصطفیٰ کی [۱۷۷]

مصطفیٰ کی غزل

مصطفیٰ نے جب شاعری کا آغاز کیا تو سودا میر کی شہرت و مقبولیت کا سوراخ ہی رہی تھا۔ ان کے ساتھ چمک رہا تھا۔ اس دور کے ہر نئے شاعری طبع مصطفیٰ بھی ان دونوں سے متاثر ہوئے اور جب امرتسر سے آکر لاہور وہاں سے جانا پہنچ کر نواب محمد یار خاں کے دربار سے وابستہ ہوئے تو یہاں بھی جس شخص سے ”حبیب سلیم خزانہ“ نسبت تمام شاعری ربط شدہ ہے (۱۸۱۷ء) قائم ہوا وہ بھی سودا کے شاگرد رشید قائم چاند چوری تھے جو اپنے لفظی حجاز کی صلاحیت سے تیر کے رنگ سخن سے بھی بہت قریب تھے۔ قائم کے ہاں میر و سودا دونوں کی شاعری کا رنگ بھر جود ہے۔ یہ وہ پہلا بڑا ”نثر“ تھا جو مصطفیٰ نے قول کیا تھا۔ ناظر سے جب وہ بگھٹو پہنچے اور نعلین آدھا کر دیا قائم کے رقص کے ساتھ، سودا سے پہلی اور آخری بار ملے تو وہاں سے وہ ناخوش ہوئے۔ اور جب ایک سال بعد ۱۸۱۸ء میں دلی آئے تو یہاں اور غصہ جوش کے علاوہ دوستیوں سے زیادہ متاثر ہوئے۔ ان میں سے ایک محمد تقی میر تھے اور دوسرے شاہ حاتم۔ تیر کے ”نثر“ کا انداز وہ اس سے بھی رنگایا جا سکتا ہے کہ ”تاکرہ بندی“ میں مصطفیٰ نے میر کو ”جاو کاڑ (۱۸۱۷ء) کہا ہے اور ”مظفر شاہ“ میں لکھا کہ ”دلی پر رختہ مراد صاحب کمال است کہ شکر اواز خاک بندہ نگہ سے سر بر نہا اور وہ۔ چہ نہا ہی را سہا ہائے دراز چرخ ہائے در کہ چرخے را ہدئے کار“ (۱۸۰۶ء) بڑے شاہ حاتم بھی دلی میں تھے اور ان کی حیثیت مسلم اثبوت استاد کی تھی۔ مصطفیٰ کی فطرت مشاعرہ میں ”نثر بیدو“ طرب آتے۔ ”دیوان زادہ“ میں شاہ حاتم کے ہاں بھی وہی رنگ شاعری موجود ہے جو میر و سودا کے ہاں ایسا گھبرا کہ ان ہی سے منسوب ہو کر رہ گیا اور نئے عام اصطلاحوں میں داخلیت و غار بیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی لیے میر اور سودا مصطفیٰ کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئے اور وہ ساری عمر انہیں دونوں سے پانچواں ناچتے اور خود کو میر و سودا کا منہ لٹھن سمجھتے رہے۔

منہ لٹھن ریت جب تک ہے مصطفیٰ بیٹا ہے میر، درد بھی سودا نہیں سوا
 حسد کی جا نہیں اسے مصطفیٰ کلام ان کا کہ اپنے وقت کے مرزا و میر جم بھی ہیں
 ریتہ کوئی کی بنیاد دلی نے ڈالی بعد ازاں خلق کو مرزا سے ہے اور میر سے بغض
 مصطفیٰ کے دو ادب میں ایسے اشعار اکٹھے ہیں جن میں میر و سودا کا ذکر آتا ہے۔ یہ دونوں شاعر ساری عمر مصطفیٰ کے ساتھ رہے۔ ۱۸۱۶ء میں میر بگھٹو چلے گئے۔ مصطفیٰ دلی میں ہی تھے اور میر کی ”تازہ کوئی“ کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے۔ مصطفیٰ نے لکھا:

مصطفیٰ کو یہ قول میں لکھ کے بھیجیں بگھٹو میر رختہ تازہ کوئی نہ کرے دیوان صیت
 یہ ”تازہ کوئی“ وہی رنگ شاعری تھا جو ابہام کوئی کو مسترد کر کے رد عمل کی تحریک کی صورت میں مرزا مظفر جاہانپاں، علیگین اور شاہ حاتم سے ہوتا ہوا میر و سودا تک پہنچا تھا اور انہوں نے اپنی غیر معمولی لفظی صلاحیتوں سے وہ پھل کھلائے تھے کہ یہ رنگ سخن ان سے مخصوص ہو گیا تھا۔ میر کی ”تازہ کوئی“ داخلیت کہلائی اور سودا کی ”تازہ کوئی“ خارجیت کہلائی۔ یہ وہی طرز تھا جسے مصطفیٰ نے ”طرز ماضیان“ (۱۸۱۶ء) کہا ہے۔ مصطفیٰ کی فزل کو بگھٹنے کے لیے یہ پانچیں پیش نظر رکھنا اس لیے ضروری ہیں کہ بنیادی طور پر مصطفیٰ کی فزل انہیں اثرات کے دائرے میں رہتی ہے۔ مصطفیٰ اس وقت بھی اس دائرے میں رہے جب وہ دلی میں تھے اور اس وقت بھی جب وہ بگھٹو میں خود کو جھانے اور دلیوں کو دیر کرنے کے لیے جرات

وانٹا کے رنگ کو اپنا رہے تھے اور اس وقت بھی جب لکھنؤ کی تہذیبی و فنی لطافتیں اہلِ قلم کی قلمی اور "معنی بندی" کی ہوائے دوسرے رنگوں کی بساطِ انتہائی تھی۔ مصلحتی، تازہ گوئی کے رنگ، کو بے حد سادہ گوئی کا نام بھی دیتے ہیں، جو آگے، ماضی، تاریخ و غیرہ کے رنگوں میں جذب کر کے اپنی انفرادیت کا لوہا سناتے رہے۔ مصلحتی کی شاعری کے نظامِ شعری کا یہی وہ بڑا دائرہ ہے جس کے مرکز میں تازہ گوئی (سادہ گوئی) کا سورج مصلحتی کی تخلیقی قوتوں کو مسلسل حرارت اور گرم چمکا رہا ہے۔ اس مرکز سے دور بھی نہیں ہے نہ راسی میں بھی کہ مصلحتی زیادہ دوسرے سے رنگ بھی شامل کرتے رہے۔ اسی عمل سے ان کے ہاں وہ تخلیقی احراج و جدو میں آتا ہے جو مصلحتی کی انفرادیت سے گور جو مختلف رنگوں کی جدو سے عام طور پر قاری کی نظر سے گم ہو جاتی ہے اور مصلحتی کا قاری پر یہ چھنے لگتا ہے کہ مصلحتی نے تو ہر رنگ میں شعر کہے، آفران کی انفرادیت کیا ہے؟

تخلیقی سطح پر احراج کا یہ کام قائم چاند پوری نے بھی کیا تھا لیکن وہ اس میں کامیاب نہ ہو سکے تھے اور ان کے شعر یا تو بالکل سیر چھپے ہوئے گئے یا بالکل سودا جیسے ہو گئے وہ اس سطح پر میر یا سودا سے بلند یا الگ نہ ہو سکے۔ اس کے برخلاف مصلحتی کے اشعار کو دیکھیے تو وہ سیر کے سے ہوتے ہوئے بھی میر سے الگ ہیں۔ سودا کے رنگ سے ملنے ہوئے بھی سودا سے الگ ہیں۔ مصلحتی کے اشعار قائم چاند پوری کی طرح سودا یا میر کے کام میں اس طور پر جذب نہیں ہوتے کہ صاحبِ نظر انھیں پہچان نہ سکیں۔ یہی الگ پن ان کی انفرادیت ہے۔ جب دو مختلف عناصر کے احراج سے ایک نیا مرکب و جدو میں آتا ہے تو اس مرکب میں ایک معمولیت، ایک اعتدال (Normality) پیدا ہو جاتا ہے۔ ان دونوں عناصر کا الگ پن سمٹ کر خفہ ہو جاتا ہے اور وہ شدت تحلیل ہو جاتی ہے جہاں الگ الگ ان دونوں عناصر میں جو روح تھی۔ مصلحتی کے ہاں سودا کی انفرادیت جب میر کی انفرادیت میں تحلیل ہوئی تو اس سے ایک ایسا آمیزہ و جدو میں آیا جس میں وہ "نمایاں پن" (emphasis) نہیں تھا۔ جس سے ہم سودا یا میر کی شاعری کو پہچانتے ہیں۔ یہ نمایاں پن تو اس آمیزہ میں تحلیل ہو کر ایک نئے اعتدال پر آ گیا تھا۔ تخلیقی احراج سے پیدا ہونے والا یہی اعتدال (Normality) مصلحتی کی انفرادیت ہے۔ یہ انفرادیت میر و سودا کے احراج سے بھی پیدا ہوئی اور جرأت و انٹھا اور تاریخ کے احراج سے بھی اور برقی صورت میں مصلحتی نے اپنے احراج کی انفرادیت کو قائم رکھا اور وہ دوسرے شاعروں کی طرح کسی رنگ میں جذب ہو کر نہیں رہ سکے۔

احراج سے پیدا ہونے والی انفرادیت کی چودہ روایت تھی جو شاہِ حاتم سے شروع ہوئی جس میں میر و سودا کے ہاں آمیزہ کرنے والے دونوں رنگ ساتھ چل رہے ہیں۔ یہی الگ الگ اور کبھی الگ کر۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی یہ دونوں رنگ الگ الگ موجود ہیں لیکن احراج کی سطح پر وہ ناکامیوں سے ہم کھڑے رہے۔ مصلحتی اس احراج میں کامیاب ہو گئے اور یہ احراج اور غزل کی تاریخ میں تخلیقی سطح پر، ایک ایسا "عظیم احراج" ہے جس نے اس وقت سے لے کر آج تک اور پرورد میں اردو غزل کو حاکم کر دیا۔ شاید ہی کوئی بڑا غزل گو ایسا ہوگا جو اس نے رنگِ سخن سے فیضِ یاب نہ ہوا ہو۔ مصلحتی نے اس احراج سے نئے نئے امکانات کے ساتھ ساتھ ہمارے دور کی صورتیں سامنے لانے کو وہ آج تک "شاعروں کے شاعر" ہیں۔ میر کے رنگ میں سب نے ہی شعر کہے مصلحتی قائم نے بھی کہے اور تاریخ نے بھی لیکن جب وہ اس رنگ میں کامیاب ہوئے تو زیادہ سے زیادہ میر جیسے شعر کہ سکے۔ میر کی انفرادیت ہے کہ وہ اپنے رنگِ سخن کے کم و بیش سادہ امکانات اپنے تصرف میں لے آئے اور آئے والوں کے لیے جگہ نہ چھوڑا۔ اسی لیے میر کے رنگ میں

ایسے شعر جن کے جانتے جو خود میر کے رنگ سے بھر رہے ہیں۔ سودا اپنے رنگِ سخن میں سارے امکانات کو اپنے تصرف میں نہ دیکھ سکا ہے ان کے رنگ میں ان سے آگے نکل جانے کا امکان موجود ہوتا ہے۔ سہیلی نے سودا کے رنگ میں میر کے رنگ کو طارک کر دیا ہے۔ طارک جس میں آنے والے شعر کے سامنے امکانات کے نئے دروازے کھل گئے ہیں۔ سہیلی نے اس رنگ کو اور دوسرے رنگوں مثلاً معاملہ بندی (ادب بندی) اور معنی بندی میں طارک بھی بنے امکانات پیدا کیے۔ اسی لیے سہیلی کی شاعری سے امکانات سے معمور ہے اور کم و بیش جتنے رنگ آنے والے زمانوں میں اردو غزل میں ابھرے، ان کا ایک فیادہای مزاج و مانڈ سہیلی کی غزل بھی ہے۔

سہیلی کی غزل کو سہیلی نے مجموعی دیکھیے تو معلوم ہوا کہ سہیلی نے فیادہای طور پر تین طرز یا رنگِ سخن اختیار کیے اور ان کی غزل کے بعد دیگرے سے ہمیں دائروں میں گردش کرتی ہے۔ ایک ”تازہ گوئی“ کا رنگ جس میں سادہ گوئی بھی شامل ہے۔ تازہ گوئی اصلاً مشتق شاعری ہے جس میں داخلی و خارجی رنگ دونوں شامل ہیں۔ داخلی رنگ کے ممتاز نمونہ سے میر جن اور خارجی رنگ کے ممتاز نمونہ سے سودا ہیں۔ سہیلی کو یہ دونوں رنگ مزاج ہیں اور ان دونوں کا استخراج ان کی غزل کا فیادہای صاف اور ان کی انفرادیت ہے۔

دوسرا رنگِ سخن جو سہیلی نے کھنڈو آ کر اختیار کیا وہ ”معاملہ بندی“ کا رنگ تھا جسے ”ادب بندی“ بھی کہا جاتا ہے۔ اس رنگ کے ممتاز نمونہ سے میر سوز ہیں۔ مضمون نے سادہ گوئی کے ساتھ محبوب کے حسن و جمال، تازہ وادار اور معاملاتِ حسن و عشق کو شاعری کا موضوع بنایا اور خیال و پاداری پن سے اسے چھائے رکھا۔ جرأت نے معاملات کو احتجاج بنایا اور ایسے شرف و دلچسپ رنگ ابھرے کہ معاملاتِ حسن و عشق معاملاتِ وصل بن گئے اور وہ اس لیے ابھرا کہ شب و وصل چٹک پر نظر آنے لگی۔ سہیلی جب کھنڈو پہنچے تو سارا سوا شرع اسی رنگ پر لپکتا تھا اور جرأت سارے منظر پر چھائے ہوئے تھے۔ سہیلی نے بھی اس مقبول عام و خاص رنگ کو اختیار کیا۔ اسی کے ساتھ میر کا اثر ان کی شاعری سے کم ہونے لگا اور سودا کا خورجیت و آرا رنگ بن گئے۔ یہ کھنڈو کی معاشرت و تہذیب کا اثر تھا۔

تیسرا رنگِ سخن ”معنی بندی“ کا تھا جس میں قافیے اور وزن کا مضامین سے شعر میں رنگ بھرا جاتا تھا اور شاعر، ایہام کو یوں کی طرح، کلاسیک مضمون میں زمین آسمان چھان مارتا تھا۔ یہ خیالی شاعری تھی جس کا تعلق زندگی سے باقی نہیں رہا تھا۔ یہاں جذب، احساس یا تجربہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا تھا۔ اس رنگ شاعری پر غازی گو جلال، امیر اور صاحب حمزہ کی تخلیق (مثالی) شاعری کا اثر نمایاں تھا۔ مزاج ہی رنگِ سخن کے ممتاز نمونہ تھے۔ سہیلی نے ایک رنگ ان تینوں رنگِ سخن کے استخراج سے اپنی انفرادیت کو جنم دیا ہے۔

یاد رہے کہ میر کا رنگ داغیت کا رنگ ہے۔ میر باطن کے حوالے سے ساری کائنات کو دیکھتے ہیں لیکن سودا کے رنگ میں خارجیت ہے، ایک خاصہ لے ہے سودا جوں میں باغ و خضر کے شاعر ہیں اور انھوں نے باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کر کے شاعری کوئی وسعت دی۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا رنگ دھما ہوا کرتا ہے اور غزل کے لیے ایک توانا رنگ بن گیا ہے۔ سودا میں غزالی قوت کم ہے لیکن توانائی زیادہ ہے۔ اسی لیے ان کی غزل کے لیے اور طرز میں قوت مخصوص ہوتی ہے۔ سہیلی میر کی طرح نازدوں میں ہیں اور سودا کی طرح بیرون میں ہیں۔ ان کے طرز و دلچسپی سودا کا سادہ و قوت نہیں ہے لیکن ایک ایسا ملائم سادہ صیما پن ضرور ہے جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے۔ سہیلی سودا کو اسی زور و قوت سے پہنچاتے ہیں: ”سودا میں رنگ میں گز مارا حتم“ لیکن اس دھچکے پن کے باوجود سودا کے مزاج

سے بھی قریب دیکھتے ہیں اور اس حراج کو اپنی شاعری میں شعوری طور پر کھیل سے سوتے ہیں:

روحانے اے قلم مرے رشتی کھٹکے نے سورا سے بچ رہا تھا جو مہمان شاعری

صحفی میں میر و سوادوں کے رنگ کو قبول کرنے اور ان دونوں کے حراج کو نہ کرنا ایک ہی صورت دینے کی ایسی صلاحیت تھی جو کسی دوسرے میں نہیں تھی۔ اس گل سے وہ اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے اس سے اسکا ناست سے روشناس کراتے ہیں۔ اب تک ہمارے اہل نقد صحفی کا مقابلہ میر سے، درد سے، سورا سے، الگ الگ کرتے ہیں اور ہم رنگ اشعار کو دیکھ کر قاتلے ہیں کہ یہاں صحفی میر سے قریب آگے ہیں اور یہاں سورا سے بے قائل اس لیے دوست نہیں ہے کہ صحفی نہ کہیں میر ہی تھے ہیں اور نہ کہیں سورا ہی تھے ہیں۔ میر یا سورا جیسے شعر کہنے میں وہ قائم چاند پوری کو بھی نہیں دیکھتے۔ صحفی کے اشعار کو دیکھیے وہ ان دونوں شاعروں سے کچھ الگ ہے، کچھ مختلف ہے نظر آئیں گے لیکن ان جیسے نہیں ہوں گے۔ وہ اس کی یہ ہے کہ صحفی نے میر و سورا کا اثر تو قبول کیا ہے اور خصوصیت سے دو بیان اول و دو بیان دوم میں "بازہ کوئی" کو شعرا شاعری بتایا ہے لیکن انھوں نے قائم کی طرح "سورا یا میر جیسے شعر کہنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اپنے جذبہ احساس یا تجربے کو ان اثرات میں جذب کر کے بیان کیا ہے اور اس احتیاج میں وہ طرز و رنگ بنے اور کیا ہے جو صحفی کی افراطیت ہے اور جس نے غزل کی روایت میں اسکا ناست کے سوا دریا کیے ہیں۔ اب اس بات کی وضاحت کے لیے دو بیان اول و دوم سے چند شعر دیکھیے جن میں "بازہ کوئی" کے تحت صحفی نے میر، سورا اور درد کے اثرات کو قبول کر کے ان سب کے احتیاج سے اپنا رنگ بنایا ہے:

میر نے بیوقوف اے وقت دگر پر دکھا	تیرے بیٹے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام
یہ روز ہجر ہے یا رب کہ دن قیامت کا	نہ آفتاب چمکے ہے نہ شام ہوتی ہے
صبح سے در پہ کھڑا ہے ترے بھرائی سا	صحفی سے تو میں واقف نہیں لیکن کوئی شخص
یا کھلی باب زلف تو عالم معطر ہو گیا	یا کوئی ہاؤس کی بو سے اس کی واقف ہی نہ تھا
کہیں تو قافلہ تو بہار غمیرے کا	چلے بھی جا جس غمیرے کی صدا پہ نیم
آوارگان شوق کو منزل سے کیا خبر	مٹا اٹھ گیا پھر کو ادھر ہی چلے گئے
اتنے تو گنہگار زمانے کے نہیں ہم	جتنا کہ یہ دنیا ہمیں غوار دے گئے ہے
یہ ہے وہ شب کہ جس کی چراغ ہی نہیں	اسے دل شب فراخ سے مت ڈھونڈو روشنی
کیا کہیں صدر صد گونہ ہم ہی ہیں	نقد دل سوتلے ہاں چاک بگر خاک پر سر
منزل پہ میرے ساتھی مجھ سے، گھر گئے ہیں	رہتا بھروں ہوں تھا میں قافلے میں بار
لوہے کی درمیاں میں دیوار کھینچتے ہیں	وہ ہم سے گر خفا ہیں تو ہم بھی صحفی اب
اس مرغ کو بھی حسرت پر داغ ہے سو	کچھ شخص میں دیکھ کے کہتی ہے مجھ کو ملتی
بھر دیر یہ کیا ہے چلے والے	تار ہوا ہے قافلہ سب
بولا جو مرغ صبح تو بھر نیند اچھٹ کی	لکے جلی تھی آنکھ کہ اسے میں صحفی
ایسی ہوا میں سر پہ ذرا تان لیجئے	آتا ہے جی میں چادر لہو بہار کو
بکس قلم پھولوں کی بو سے جھک گئی	اس گل بدن نے بھرنا جوں ہی دیکھے

کون سے شہر میں ہوتا ہے کدھر ہوتا ہے
اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا
خیر سے دل میں تو بہت کام رہا کا لگا
اب تک وہی ساں ہے طرے کی جالیوں پر
یک بہ یک چلے ہوئے آگ لگا جاتے ہیں
تم اس کو اس گھڑی نہ دگاؤ تو خوب ہے
شب وصال ہے یہ، یا شب جدائی ہے
جو یا رے میں ہوئے تو اک حرا بھی ہے

لوگ کہتے ہیں محبت میں اثر ہوتا ہے
اک بجلی کی کوہ ہم نے دیکھی
مسملی ہم تو یہ کہے تھے کہ ہوا کوئی دھم
شب اک جھٹک دکھا کر وہ رہ چلا گیا تھا
رم ہے قافلے دانوں کی کہ جنگل کے تیش
چھپتی ہے مسملی کی ابھی آنکھ اک ذرا
دو طریق ملتے ہوں انا کہ کچھ نہیں معلوم
چمن ہے ہیزہ ہے ساقی ہے اور ہوا بھی ہے

ان اشعار کو پڑھتے تو آپ غصوں کریں گے کہ یہ اشعار میر وسودا جیسے ہوتے ہوئے بھی میر یا سودا جیسے نہیں ہیں۔ ان کے اندر ان شاعروں کی آوازیں، ایک دوسرے میں جذب ہو گئی ہیں کہ یہ ایک الگ ہی آواز بن گئی ہے جس سے ہر کان کے لئے درد ہوتا ہے۔ آوازوں کا یہ دیباچہ آجکے ہے جسے کسی راگ میں کوئی ایک شعر لگا دیا جائے۔ وہ شعر لگا دیا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے اور وہ راگ جس میں یہ شعر لگا دیا گیا ہے وہ بھی نیا نہیں ہے جسکی اس طور پر پہلی دھڑ لگایا گیا ہے کہ یہ ایک نیا آجک بن گیا ہے۔ اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ اس سے جو صورت بنی ہے آیا وہ دل نشین اور خوبصورت بھی ہے یا نہیں اور یہ بنیادی بات ہے۔ تخلیقی رخ پر مسملی کے اس اشعار کی عمل کو دیکھتے تو ایک صورت تو یہ سامنے آتی ہے کہ اس میں غم کی دیکھی لے موجود ہے جو میر سے آئی ہے۔ اس میں جذبات احساس بھی موجود ہے جو ہاٹن کے نہاں خانے سے لفظوں میں درآ رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ نہاں خانے کی گھڑیاں بھی باہر کی طرف کھلی ہوئی ہیں اور باہر کی دنیا کا شور و رننا زہود کا جھوٹا بھی آ رہا ہے۔ یہاں اندر اور باہر میں آ رہا کا احساس ہوتا ہے۔ شعر کے دونوں مصرعے شاعری و داخلی لئے ایک وقت ابھار رہے ہیں اور اس کے باوجود دونوں مصرعے یک لخت اور ایک جان ہیں اور شعر پڑھنے والے کو متاثر کر رہا ہے۔

مسملی کے ہاں یہ عمل دو طرح سے ہوتا ہے۔ دوجان اول میں خاص طور پر میر کی آواز واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ یہاں مسملی میر کی آواز میں سودا کی آواز کو شامل کرتے ہیں لیکن دوجان دوم اور اس کے بعد کے دوجان خصوصاً دوجان چہارم میں میر کی آواز دب جاتی ہے اور اب مسملی سودا کی آواز میں میر کی ذرا سی آواز شامل کرتے ہیں اور اس سے ایک صورت بناتے ہیں۔

تخلیقی رخ پر "احتراج" ایک بہت مشکل کام ہے لیکن مشکل کام ہونے کے ساتھ ایک مشکل یہ پڑتی ہے کہ اکلو پڑھنے والے کی اور پڑانی صورتوں کے لطیف فرق کو محسوس نہیں کرتے اور شعر پڑھ کر کہہ دیتے ہیں کہ یہ تو میر وسودا یا سودا جیسا ہے حالانکہ اس شعر کو ان شاعروں کے شعر کے ساتھ رکھ کر دیکھیں تو وہ ان سے الگ نظر آئے گا۔ مسملی کے ہاں اس احتراج کی نوعیت و صورت وہی ہے جو ایک مرد اور ایک عورت کے اندر احتراج سے پیدا ہونے والے بچے کی ہے جس میں ماں اور باپ دونوں موجود تو ہیں لیکن کبھی کسی بچے پر ماں کی چھاپ زیادہ ہو جاتی ہے اور کسی پر باپ کے خدو خال زیادہ جھلکے گئے ہیں لیکن بچہ ان شہادتوں کے باوجود ان دونوں سے الگ اپنا وجود اور ان دونوں سے الگ اپنے خدو خال اور ان سے پیدا ہونے والا "نثر" رکھتا ہے۔ شاعری میں انفرادیت کسی ایک رنگ، کسی ایک طرز، کسی

ایک لمحے مخصوص مقامات، الفاظ، کئی ایک احساس کو بار بار استعمال کرنے اور ان پر زور دینے سے پیدا ہوتی ہے اور یہی اس شاعر کا اسلوب شعر میں جاتا ہے لیکن جہاں وہ نظر اوجھل کا اخراج کیا جاتا ہے وہاں یہ زور، یہ شدت اسلوب، یہ "لٹریچر" بناتی نہیں رہتا اور شعر میں اعتدال آ جاتا ہے۔ اخراج کھینچنے کی نظر ادیت ہے لیکن اس نظر ادیت کی نوعیت "اعتدالیت" (Normality) کی ہے۔ کھینچنے کی اس یہ کھینچنے کی تڑپ سے ترسانے کو کہا ہے (Tantalizing) دلی کیفیت کا اعتبار نہیں ہے جیسا کہ فریڈرک گوٹھورڈی نے لکھا ہے (۱۸۴۳) ترسنے ترسانے، دلی کیفیت میں جھٹکا شاعر خود کہیں کانچیں رہتا۔ اس کی حالت تو یہ بتائی دے گی کہ Tantalus کی سی ہو جاتی ہے جو کھیل دار جہازوں سے گھومتے، گہرے پانی میں کھڑا سزا کاٹ رہا ہے اور جب جھٹکا ہے تو پھل اور پانی اس کی پہنچ سے باہر ہو جاتے ہیں۔ وہ بس ترستا ہے۔ کھینچتا ہے۔ اور یہ انتہا کثرت (Electricism) ہے جیسا کہ کھنوں گوٹھورڈی نے لکھا ہے (۱۸۴۳) یہ دراصل اخراج سے پیدا ہونے والی "اعتدالیت" (Normality) ہے۔ کھینچنے کی آواز اس طرح فرد کی آواز نہیں رہتی بلکہ اعتدالیت (Normality) کی آواز بن جاتی ہے۔

کھینچنے کے ہاں اس آواز کی دو صلاحت ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ہے شاعر کی آواز ہے اس لیے مکمل ہے۔ دوسری یہ کہ کھینچنے کی ایک اسلوب یا طرز کی شدت کی نہیں بلکہ اسے اعتدال کی داخلی صورت دے دیتے ہیں اور اس طرح ہر شاعر کے مخصوص رنگ یا آواز کو ملتا کہ اعتدال کی سطح پر لے آتے ہیں۔ اخراج کی یہ کھینچ دہ قدرت تھی جو کبھی کبھار کسی شاعر کے ہاں اس طور پر ظہور میں آتی ہے۔ اس میں اخراج کی سطح پر شاعر کی آواز موجود ہوتی ہے لیکن اس شاعر کے مخصوص طرز احساس کی شدت نہیں ہوتی اسی لیے کھینچنے کے شعر صبر یا سودا کی طرح چڑھنے والوں کو متاثر نہیں کرتے مگر ان شاعروں کے لیے جو شاعری کی دنیا میں بکھر کر دکھانا چاہتے ہیں کھینچنے سے انکسارت کا ایک ایسا طرز انہیں جس سے وہ ہر رنگ کے اخراج سے حاصل کر سکتے ہیں۔ اسی لیے کھینچنے "شاعرانہ" ہے۔ انھوں نے اخراج سے ایک ایسی نادر سطح پیدا کر دی ہے جس سے بے شمار شاعری کا زینہ چڑھ سکتے ہیں۔ کبھی "اعتدالیت" ان کی نظر ادیت ہے۔ اس میں کھینچنے کے ہاں میر درد، سودا اسی طرح موجود ہیں جس طرح ایک نو مولود بچے میں ماں اور باپ دونوں موجود ہوتے ہیں۔ کھینچنے اسی بات کو یوں کہتے ہیں:

مست عشقین رشتہ وہ تک ہے کھینچتا ہے میر، درد بھی سودا نہیں سودا

اخراج کی یہی صورت کھینچنے کے ہاں اس رنگ سخن میں نظر آتی ہے جسے "معاہدہ بندی" یا ادائیگی کہتے ہیں۔ کھینچنے سے تو اپنی شاعری کا وہ مخصوص رنگ لے آئے جو مرکز سلطنت دہلی میں پروان چڑھا تھا لیکن اس وقت کھینچنے کی تہذیبی لحاظ دوسری تھی اور یہاں معاہدہ بندی سکھ راج الوقت کا وہجہ دیکھتی تھی جس میں ویسے تو کم و بیش سارے چھوٹے بڑے شعرا شعر گوئی کر رہے تھے لیکن جرأت اس طرز سخن کے مقبول و ممتاز نہ تھی۔ جرأت نے میر سوز کی ادائیگی میں وہ تیز رفتاری، وہ حرور اور دہشتناکیت دھیمی دھیمی شامل کر دی تھی جس میں معاہدہ کے کدے سے پیدا اور مرغوب تھی۔ کھینچنے جب کھینچنے سے تو اسے جرأت کی لیر، معمولی مقبولیت کا کھارہ ہر طرف بکھار دیتا تھا۔ کھینچنے سے بڑھتی تھی اور کھینچنے شاعر خود کو کھینچنے میں بھاتا چاہتے تھے۔ ان کا اپنا رنگ شاعری یعنی ناز و گوئی اور عاشقانہ طرز مشاعرہ میں اور جھمکن سے بھر دیتا تھا۔ کھینچنے کا رنگ کام آصف اللہ کے کھینچنے کے لیے بے حذر اور پیکا تھا جس کا خود کھینچنے کو شدت سے احساس تھا۔

جو تو ہیں مسکینی شاعر ہیں وہ لوگ ہماری شاعری کیا اور ہم کیا لکھتے؟ کا یہ معاشرہ تو زندگی کے ہر عمل اور ہر فعل سے حیرت کا شری قلم رنگ لچڑھنے میں لگا ہوا تھا۔ مسکینی کو بھی پتا نہ تھا کہ رنگ اختیار کرتا چاہے۔ ابھی ان کا پیلا دیوان بھی مرطب نہیں ہوا تھا۔ اس دیوان کی بعض غزلیں اور بہت سے اشعار اسی تھیل رنگ میں کہے گئے ہیں۔ اس وقت جرأت ہی ان کے وہ حریف تھے جنہیں ادب کر کے وہ اس معاشرے میں زور دے سکتے تھے اور انھوں نے بھی کیا جس کا اگر ہم جرأت کے باب میں گمراہ آئے ہیں۔ ان باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب مسکینی کے یہ چند شعر چھپے جو معاملہ بندی کے طرز میں کہے گئے:

یہ طرفہ اشتداد کا ہے تم نے واہ آتے ہی پاس چٹ سے وہیں مار بیٹھا
میں بچھا مرا کام کس دن کرو گے تو میں منہ بھرا کر کہا کر بچے ہم
جاؤں جاؤں ہی جو کرتے ہو قواج ہے کون جاؤ مت جاؤ جو جاتے ہو تو جاؤ جاؤ
مشتاق کو بھلا نہیں عاشق سے اشتداد ٹہیل کی ایک چوٹ میں شے کی پست گلی

کوئی کیوں نہ کر ہاں چاک کرے اب دیکھ لے چہ ب کو اس بہت کی

پنڈے کا بھٹکا ہائے خدا، چولی کی مسک بھر دیکھی ہی

ان اشعار میں لکھنوی معاملہ بندی کی جی وہی اٹھتی ہے۔ ہم ان اشعار کو چھڑک کر یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ یہ معاملہ بندی کے اشعار ہیں لیکن ان میں کوئی ایسا رنگ نہیں ہے جو جرأت کے رنگ کو مانہ کر دے یا امن میں کوئی ایسا احتیاجی عمل ہو جیسا ہمیں چاہیے۔ کوئی کے ذیل میں مسکینی کے ہاں ملتا ہے۔ یہ محض تھیدی مل ہے۔ رنگ کو رنگ سے ملانے کی کوشش ہے۔ دیوان دوم میں ادا بندی کا رنگ گرا ہو گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے اب اس رنگ کو قبول و اختیار کر لیا ہے۔ اسی ردِ جان کے ذریعہ مسکینی کی غزل میں سراپا مشکل زنجیں، طویل غزلیں اور معاملات دوا آئے ہیں۔ دیوان دوم سے دیوان اولم تک ایسے ہنگاموں شمر سنا آتے ہیں جن میں معاملہ بندی کا رنگ نمایاں ہے۔ مسکینی کی معاملہ بندی میں لطف مزہق ہے لیکن یہ لطف مزہق جو جرأت کی انفرادیت ہے مسکینی کی انفرادیت نہیں ملتی۔ اس سب پر جرأت نے نہیں ہوتے۔ مسکینی معاملہ بندی کو اختیار کرنے کے باوجود اپنے فطری مزاج سے مجبور رہتے ہیں۔ وہ شعر میں اتنا نہیں کھل سکتے جتنا جرأت کھل جاتے ہیں اسی لیے جرأت کی تحریر شوقی اور مزہق کے مقابلے میں مسکینی کے ہاں دسمایاں باقی رہتا ہے اور جب وہ اس تک نہیں پہنچتے تو اسے ”پیمانے کی شاعری“ کہہ کر ایک طرح سے اپنی ہار مان لیتے ہیں:

نظر بھی شعر میں ہو تو ہاں تیر کا سا ہو کس کام کی وگرنہ چھتا لے کی شاعری

یہی صورتِ انشا کے مقابلے پر مسکینی کے کلام کی رہتی ہے۔ تو آجی، بلند آواز، لہر، شوقی، طرافت و خطر جیڑی طراوی اور حاضر جوابی سے انکا کا طرز و جوہر آتا ہے۔ یہ رنگ و مزاج مسکینی کا نہیں تھا۔ وہ مزاج کے لحاظ سے دھمے لچے، کم کو لیکن ٹپنے والے انسان تھے۔ ملی اعتبار سے تو وہ انکا کے مقابلے پر آتے ہیں اور تھو یا شعاری پارٹی کر دیتے ہیں۔ مشکل زمیوں کو پانی کر دیتے ہیں۔ غزل اور غزل لکھتے چلے جاتے ہیں اور ہر رنگ میں شعر کہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن وہ جرأت یا انکا جی شاعری کے لیے حواہا سموز نہیں تھے۔ لہذا ”ادا بندی“ میں تو وہ جرأت کے مقابلے میں کمزور ضرور تھے لیکن انھوں نے اپنی احتیاجی صلاحیت سے مرہب لکھنوی رنگ، فن میں ”تازہ کوئی“ کو شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیا۔ جیسے ”تازہ کوئی“ میں مسکینی نے میر، سودا اور کی آوازوں کے احتیاج سے ایک نئے لچے کو جنم دیا تھا اسی

طرح انھوں نے نکتہ کے تہذیبی و معاشرتی حواجز سے اٹھنے والی "ادابندی" کو اپنے اس حواجز میں، محدود و قید سے لے کر آئے تھے اس طور پر مثال کیا کہ نکتہ کی خارجیت میں جائزہ کوئی کی وراثی "واقفیت" بھی مل گئی۔ اس باخارجی عمل میں وہ اب سوا سے قریب آ گئے اور اس تیر سے دور ہو گئے تھے وہ "ہوادکار" کا کمال شاعر کہتے تھے اور جس وقت نکتہ میں موجود تھے اور جن سے اب برسوں ملاقات نہیں ہوتی تھی جس کا اظہار دیوانہ دوم کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

ہر چہ کہہ دیتا تو نہیں اس سے میں برسوں
پر دل میں سرے دوقتی تیر چہ اب تک
اس اخراج سے ان کا رنگ خمی بدلے لگا اور جب دوسروں نے محسوس کیا کہ مسکینی کا رنگ بدل رہا ہے تو انھوں نے براہ کمال

نگاہ غلط ہے یہ ایک آدم کا، چنانچہ کرے
کراہی طرز سخن سے مری زباں بھر جائے
اس نئے اخراج سے جو صورت نئی اس کی وصال سے پہلے یہ چند شعر چھ لکھے تاکہ اس اخراج سے پیدا ہونے والے نئے امکانات کو بھی آپ دیکھ سکیں:

قاصد جو گیا میرا لے نامہ تو ظالم نے
تو لے یا نہ لے اس سے تو کچھ کام نہیں
جیسے گل ڈالی پہ پھولے یوں نظر آیا وہ شوق
جب پردہ افشا سے ہے کئی صفحہ سے وہ اپنے
دیکھتے ہی اس کے کہ اس کی یہ حالت ہوگی
رات دن تو ہے سرے آغوش میں
مست چہ چہ اس کی گات کا عالم میں کیا کہوں
قد وہ ہوتا سا دیکھ، کتنی ہے غفلت
میں جب یہ دم دیکھی تھے روزِ عید قرباں
میں جو نظروں میں کیا اس کو کراؤں تیرے پاس
جب کے ہے پردہ تو ہوا ہو گا
آہستہ ہوئے کو کرشمہ کہوں ہوں ان سے
بھر بھر کے پیچھے دیکھ لگے اس نے ہیں کہا
یہاں میں نے صرف چند شعر دیے ہیں جب کہ ان کی تعداد پینچلوں تک پہنچتی ہے۔

ان اشعار کو دیکھئے اور وہ اس مسکینی بھی پڑھے تو آپ کو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ یہ اور رنگ نہیں ہے جو مسکینی کے پاس میر و صوفی کی آوازوں اور رنگوں کے اخراج سے پیدا ہوا تھا بلکہ یہ اس سے الگ ایک طرز ہے جو نکتہ کے نئے تہذیبی ماحول اور نئے معاشرتی تقاضوں سے پیدا ہونے والی "ادابندی" سے وجود میں آیا ہے۔ اس میں وہ کمک، دل کو خمی میں لے لینے والی وہ گرمی، ہائیں میں اتر جانے اور اتار لینے والی کیفیت نہیں ہے۔ ان اشعار کو چن چہ کہ معلوم ہوتا ہے کہ اب مسکینی کا طرزِ فکر اور طرزِ ادب بدل سا گیا ہے۔ اس طرز کے شعر میں اظہارِ پائے والا خیال، خیال ہی رہتا

ہے احساس نہیں، فضاگورہی وہ چیز ہے جسے "خدا بیعت" کے لفظ سے جان کیا جاتا ہے۔ اس طرز سے بہت سے نئے لگوں کے امکا نامت لفظیں ہیں اور یہ وہ لفظ ہیں جو آنے والے زمانوں میں نئے شعرا کے پاس بے شمار ہو کر گھومتے ہیں، جن سے وہ اپنی فکر و ادھوں کے عملِ تعمیر کرتے ہیں۔ حیدر علی آفغان کا لہجہ مصطفیٰ کے اسی لہجے سے بنتا ہے اور منظر ہو جاتا ہے۔ اور فرزل کو اس احراقی عمل سے جتنا فیض مصطفیٰ نے پہنچایا، اتنا کسی دوسرے شاعر نے نہیں پہنچایا۔ اس سے آفغان کے ساتھ تاریخ نے بھی فیض اُٹھایا۔ غالب و مومن بھی فیض باب ہوئے۔ مظفر علی اسیر، جلیل بھی فیض باب ہوئے۔ امیر جینائی، مسٹر کوٹوالی، حسرت موہانی اور طراق کو کہہ دی نے بھی فیض اُٹھایا حتیٰ کہ فیض امروہی، داسرکا لگی اور سلیم امروہی مستقیض ہوئے۔ اس احراقی رنگ نے سیر، سودا، چراغ، و غیرہ کی انفرادیتوں کو اپنے اندر جذب کر کے ایک ایسی انتہائیت (Normality) پیدا کر دی کہ نئے شعرا کے سامنے امکا نامت کے دروازے کھل گئے۔ اگر مصطفیٰ اس دور میں یہ کام کرتے تو بڑے شاعروں کے رنگِ سخن کی تنہید تو ہوتی، رفتی لیکن بڑے بڑے رنگوں کے امکا نامت سامنے نہ آتے۔ اس بات کو میں یہاں اپنے دور کی ایک مثال سے واضح کرتا ہوں لیکن پہلے آپ مصطفیٰ کے دیوانِ سوم سے یہ چند شعر پڑھیے۔

جب کہ ہے پردہ تو ہوا ہوگا	ماہِ پردے سے تک رہا ہوگا
بھرے تاسے سے غول چلتا تھا	دیکھ کر اس نے کیا کہا ہوگا
گھوڑا ہے جسے وہ دل کی سرے	بھری نظروں سے پا گیا ہوگا
بکرا رہتا ہے اب تو دھیان مجھے	داں سے قاصد مرا چلا ہوگا

ان کے بعد اب دیوانِ دوم کی ایک فرزل کے یہ چند شعر دیکھیے:

گر ابر کھرا ہوا کھڑا ہے	آنسو بھی سنا ہوا کھڑا ہے
تیراں ہے کس کا، جو سندر	دست سے دکا ہوا کھڑا ہے
ہے موسم گل چمن میں ہر گل	پھولوں سے لدا ہوا کھڑا ہے
شکارِ بیاہر اس کے قد کے	دہشت سے بچا ہوا کھڑا ہے

اور اس کے بعد اب دیوانِ اول کی ایک فرزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے:

تجی رات لہوں پر آرہا تھا	سرنے میں تارے کیا رہا تھا
بارے ترے عہد میں وہ نکلا	خوشید بہت چھپا رہا تھا
میں سینے سے دل نکال ڈالا	یہ بھ کو بہت سنا رہا تھا
شاید کہ شب گذشتہ اس کا	مستحق اس سے جدا ہو رہا تھا
میں صبح جو مصطفیٰ کو دیکھا	آنکھوں سے دھری بہا رہا تھا

مصطفیٰ (۱۲۳۲ھ تا ۱۲۸۳ء) کے یہ شعر چڑھ کر اب داسرکا لگی (م ۱۹۷۷ء) کے یہ شعر چڑھ گئے جو "دیوانِ ثانی" کے نام سے لکھے گئے ہیں:

دکھ کی لہرنے بھجھرا ہو گا	یاد نے نکل پھینکا ہو گا
آج تو میرا دل کہتا ہے	تو اس وقت اکیلا ہو گا

تو اب تھک کر سویا ہو گا
تو اب سکر اٹھا ہو گا
اپنے گھر کو لوٹا ہو گا

بیک چلیں اب رات کی پانچیں
آنگن میں بھر چڑیا بولیں
حکم ہوئی اب تو بھی شاید
اب ہاسرکالھی کی ایک اور منزل کے بعد شعر چھوڑ کر
اپنی دھن میں رہتا ہوں
حیرت گلی میں سارا دن
یہ چارو شعر اور چھ ہے

میں بھی تیرے جیسا ہوں
دکھ کے ننگر چھتا ہوں

ترے آنے کا دھکا سا رہا ہے
آج تو جیسے ساری دنیا
دل کی حیرت پر دست سے
تھمائی کو کیسے چھوڑوں

دیا سادات بھر جتا رہا ہے
ہم دونوں کو دیکھ رہی ہے
خاموشی کا قفل چڑا ہے
برسوں میں ایک بار کا ہے

ہاسرکالھی نے اس امکان اور طرز و لہجہ کو سنبھالی ہے لہذا اور اسے اس طرح اپنا پایا کہ یہ لہجہ طرز ہاسرکالھی سے مخصوص ہو گیا
سنبھالی اور ہاسرکالھی دونوں کے اس طرز کے کلام کو چھوڑ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ امکان جو سنبھالی نے اہمارا بھی پوری
طرح ہاسرکالھی کے تصرف میں نہیں آیا ہے۔ سنبھالی کے اس نئی پختگی زیادہ ہے۔ بے ساختگی بھی زیادہ ہے۔ لہجے اور
طرز کا آج بھی جہاں دار ہے۔ سنبھالی واقف راوی کی طرح زیادہ اجازت سے بھل رہے ہیں۔ سنبھالی کا بیاض نہ صرف ان
غزلوں میں بلکہ ہاسرکالھی کی شاعری کے مجموعی حواج میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہ صرف ایک مثال تھی نہ سنبھالی
کے معاصرین، شاعر گروں اور ان کے بعد آنے والے شعرا پر جتنا اثر سنبھالی کا ہے کسی اور شاعر کا نہیں ہے۔ ایسے نئے
شعرا کے لیے جو شاعری کی دنیا میں کچھ کرنا چاہتے ہیں، سنبھالی کے دوادین ایک کھلی کتاب کی طرح ہیں جنہیں پڑھ کر
ایسے نئے امکانات کو تلاش کرنا چاہیے جنہیں وہ اپنے تصرف میں لائیں۔

مختلف رنگوں سے احراج پیدا کرنے والے شاعر کا الیہ یہ ہے کہ وہ نئے امکان کا راستہ تو ہموار کر دیتا ہے
لیکن خود اس کی افروختہ اکثر صاحبانِ فکر کو نظر نہیں آتی اسی لیے اب تک سنبھالی کے بارے میں سنجی کہا جاتا رہا ہے کہ
”غزلوں میں سب رنگ کے شعر ہوتے ہیں، کسی طرز خاص کی خصوصیت نہیں“ (۱۸۸۳) صاحب ”نگل دھنا“ نے لکھا کہ
”ان کی ہمد گیر طبیعت نے کسی خاص رنگ پر قیامت نہیں کی“ (۱۸۸۵) صاحب شعر الہند نے لکھا ”لیکن وہ خاص رنگ
کے پابند نہیں ہیں“ (۱۸۹۶) نور الدین ہاشمی نے لکھا ”قدامیں سے ہر ایک کے انداز پر ان کے یہاں کلام موجود ہے،
انہوں نے اپنا کوئی رنگ نہیں چھوڑا۔“ (۱۸۹۷) حسرت موہانی نے لکھا: ”سنبھالی کی ہمد گیر ہمد رنگ طبیعت نے کسی
خاص رنگ جن پر قیامت نہ کر کے مقابلہ شعرائے حق حقیقین و حقائقین میں سے تقریباً ہر ایک کے انداز سخن کا پسندیدہ
نمونہ پیش کیا ہے“ (۱۸۸۸) اگر یہ صاحبانِ فکر ان اشعار کو، جنہیں وہ دوسرے شعرا مثلاً میر، صوفی، درد، سوز، بختیارتی کی
تاریخ کے رنگ سے منسوب کرتے ہیں، خود ان سب شعرا کے کلام کو سامنے رکھ کر دیکھے تو وہ لطیف فرق یادہ خاطر آویں،
جو سنبھالی کے ہاں احراج سے وجود میں آئی ہے، ان پر روشن ہو جاتی۔ یہ احراج سنبھالی کے کلام کی بے مثال خصوصیت
ہے۔

مصحفی دو یا دو سے زیادہ رنگوں کو ملا کر ایک نیا رنگ بناتے ہیں۔ اس نئے رنگ میں ان رنگوں کا وہ نمایاں پن باقی نہیں رہتا اور استخراج سے پیدا ہونے والا رنگ ایک نئے اسکاٹنی رنگ کو نظروں کے سامنے لے آتا ہے۔ یہ کام مصحفی جیسا قادر الکلام شاعری کر سکتا تھا۔ میر دودا کے رنگ کو ملا کر ایک نیا رنگ بنانا بہت دشوار کام تھا جس سے تازہ کوئی کے ہند کاڑے شعرا کے لیے پھر سے کھل گئے۔ تخلیقی سطح پر استخراج ایک بہت مشکل کام ہے۔ آخر اوج تو بعض اوقات ایک قسم کی تنگ بن کر رہ جاتی ہے۔ بعض اوقات روایت سے نکل نغراف بن کر رہ جاتی ہے لیکن استخراج ایک وقت نغراف بھی بنتا ہے اور روایت بھی۔ یہ عظیم کام مصحفی نے الہامِ ربانی جس کے اثرات کا شاعر فیض آج تک ہماری رہے گا۔

استخراج سے تخلیقی اسکات کے نئے نئے رنگ مصحفی نے ابھارے اور نئے شعرا کے لیے چھوڑ دیے۔ اسی وجہ سے چنے استاد مصحفی کے شاگردوں میں ہونے کسی دوسرے شاعر کے شاگردوں میں نہیں ہوئے ورنہ عام طور پر شاگرد پیش استاد کے رنگ کی جڑی میں لڑکی گزار دیتے ہیں۔ مصحفی نے انہیں نئے نئے رنگ بنا کر دیے جن پر انھوں نے اپنی شاعری کے نئے نئے رنگ کھینچے کھڑے کیے۔

تیسرا ”استخراج“ مصحفی نے ”مثنوی بندی“ کی سطح پر کیا۔ مثنوی بندی کا طرزِ سادہ کوئی کے ساتھ ساتھ مصحفی نے دیوانِ ششم میں اختیار کیا لیکن یہاں ان کا اندازِ نگہ بندی ہے۔ دواج کے مطابق قصیدہ و نثر لیں بھی کہتے ہیں۔ سنگار و زمیںوں میں داخل بھی دیتے ہیں۔ غزل و درغزل بھی لکھتے ہیں، ناولوں کے ساتھ ساتھ استقبال کا اظہار بھی کرتے ہیں اور طلب کی دردناک پوری قہقہہ بھی دیتے ہیں۔ نئے نئے مضامین بھی پیدا کرتے ہیں، بہت دور کی کوڑی بھی لاتے ہیں اور ساتھ ہی مثنوی بندی پر برافروختگی کا اظہار بھی کرتے ہیں۔

بہت سے مثنوی ہند کا چرچا ہوا ہے مصحفی غلط میں جاتا رہا حسنِ زبانِ رنختہ لیکن رنگِ ناز و نیکہ کے ساتھ بندی کی طرح اسے اختیار بھی کر لیتے ہیں تاکہ ان کی حیثیت قائم اور ان کی استادی کا سکہ چمک رہے۔ اس کا اعتراف خود مصحفی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

”شعناخ..... بر طرزِ رنختہ کو جانِ سادہ کلام..... خطِ کشیدہ..... واکر چہ عالمی ہم از کردہ سادہ گویاں ہو..... در مجلسِ بایں مشاعرہ از رویہ ایں صاحبان..... چلائے نہ کشیدہ بلکہ غزلیات ایں دیوانِ ششم اکثر سے بدیہ ایں گفتار حسن قولِ محرمِ ہما“ [۱۸۹]

یہی رنگ سخنِ ان کے دیوانِ ششم میں برقرار رہتا ہے۔ اس رنگ کو اختیار کرنے کے ابتدائی دور میں وہ تھلیدی روش کا اظہار کرتے ہیں جس سے کسی استخراج کا اظہار نہیں ہوتا اور جو سادہ کلام سامنے آتی ہے وہ یہ ہے۔

ڈال خودہ جو زبیں ہے سرے انگوں کی کبھی	سبزہ ہوتا نہیں وایں موسمِ باریاں پیدا
قشیں دستیں مسماس سایل بیک پیدا ہوا	دورماں اپنے میں اک میں ناظرب پیدا ہوا
جب کہ زرد آجہ الٹک اپنی چڑا آکھوں سے	ہر مہویں اسے ہر تال کا روشن سمجھا
قرص بن کھاتا تھا پکر بھن تبا آیا اسے	میر جب بنو ازہر یار کا لچھا ہوا
عالم کی سلطنت کو شتاب آورے ہے زوال	کسری کے گھر میں عدل کے باعث غزلو تھا

مثنوی بندی کا یہ وہ رنگ تھا جو مصحفی نے اختیار کیا لیکن تازہ کوئی (سادہ کوئی) جو مصحفی کا بنیادی رنگ نہیں ہے، ساتھ ساتھ

چترا رہا۔ ایک تصدیق میں بھی دھوکا دیا ہے۔

جو سادہ گوئی پہ آؤں تو ہوں سبکی دھت

جو معنی بندی پہ جاؤں تو ہوں جلال اسیر

دیوانِ معلوم میں ان کے پاس معنی بندی اور سادہ گوئی کا اخراج ہونے لگا ہے اور دیوانِ ہاشم میں یہ اخراج اپنی ایک صورت اختیار کیا ہے۔ اس اخراج کو محلی اس طرح بروئے کار لاتے ہیں کہ غزلیں تو طویل رہتی ہیں۔ سنگدراغ و خنجر بھی باقی رہتی ہیں، غزل اور غزل کا رجحان بھی موجود رہتا ہے لیکن ”معنی بندی“ میں سادہ زبان اور سادہ گوئی کا لمبہ شامل کر کے ایک ایسی شکل بناتے ہیں جو معنی بندی ہوتے ہوئے بھی سادہ گوئی ہے اور سادہ گوئی ہوتے ہوئے بھی ”معنی بندی“ ہے۔ اس طرح معنی بندی کی شدت میں اس اخراج سے استحالیات (Normality) پیدا ہو جاتی ہے اور یہ گنگ ایک نئی اور مختلف سی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اخراج کی اس صورت کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر یہ ہیں اور ان اشعار سے مقابلہ کیجئے جو تقلیدی معنی بندی کی مثال کے طور پر ہم نے اوپر دیے ہیں:

دیشے کا ضبط ہو نہ سکا حیرے سامنے	خود شید جب تک کہ رہا کا پتلا رہا
روح سے رہتا ہے روشن آدمی کا قصر حق	جی جو پوچھو ہے بھی اس چار دیواری کی شمع
ڈیرے میاد لطف اس پہ چڑھا رکھتا ہے	تا اسیرانِ نفس گل کا ٹھکانا نہ کریں
بگو اس کی ہڈ پانی تھوڑے سے نہیں کم	کہ ڈال ہے دم میں عاشق کو گھڑی گھبرا
مصیبت ہے یہ کہ بنگلو کر کے تنگدواری ملی	فلش میں آدمی تو ہمیں یاد پکارا نہ کریں
گر بیانِ کفن میں چاک ہو ہیں اس قباحت سے	جنازے پر سرے اور نہیں ٹھہر نہیں آتا
چندے میں میرے بنگلوں پر کبھی ہیں حشریں	سینہ نہ یہ بجا کہ کھوڑ کا گھر بنا
شب بچوں نظر حسن کا ہزار تو دکھا	کھنکھل کا میں منوں ہوں کہ بیدار تو دکھا
عزلی کا ہے وہی روزی دسا	جو دم میں عقل کو دیتا ہے قوت
گر حیرہ چاہو تو کھڑو دل سروتے سے مرا	تم چاری کی اہلی رکھتے ہو عاشق پاں میں

اخراج کے اس عمل نے تاریخ کی معنی بندی کو ایک ایسی صورت دے دی کہ اس میں نئی نسل کے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے دروازے کھل گئے اور انہیں، مجلسِ تہذیبِ تاریخ کے بجائے، بات کہنے کا ایک نیا آہنگ نیا طرز دل کیا۔ محلی کی غزل بھی بنیادی کام کرتی ہے کہ عملِ اخراج سے اردو غزل کو نئے امکانات سے روشناس کر کے اسے نئے راستے پر ڈال دیتی ہے۔ سورجِ روزِ طلوع ہوتا ہے اور روزِ غروب ہوتا ہے لیکن طلوعِ غروب کے وقت پہلی ہیں، ہلنے والے اخراجی رنگوں کے وہی راز داں ہوتے ہیں جنہوں نے گہری نظر سے اس سحر کا مشاہدہ کیا ہے۔ اگر اردو شاعری کی تاریخ کے بدلتے رنگوں کا اسی طرح مشاہدہ کیا جائے تو محلی کے اخراجی رنگوں کی اہمیت سامنے آ جاتی ہے۔ محلی ایک ایسا شاعر ہے جس نے میر و درویش و نادر کی روایتِ شاعری کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ آتش و تاب سے نکال دیا اور آتش و تاب کو نئے رنگوں اور امکانات کے ساتھ بھری نسلوں سے ملا دیا۔ محلی کی اہمیت اس لیے کی ہے جو گزرا کاہ کا کام بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ بغیر گمرے موڑ کے راستے کی سمت بھی بدل دیتا ہے۔ محلی نے یہ کام اپنی تخلیقی زندگی میں کم از کم تین بار کیا جس کی وضاحت ہم کر آئے ہیں۔

محلی کی شاعری میں اتنی وضاحت ہے اور اس وضاحت میں اتنے رنگارنگ مناظر اور اتنے مختلف دستور

کوتھے ہیں کہ کام سمجھتی کو نہ سمجھنے والا ان میں سمجھتا ہے۔ سمجھتی کا کام ہول خرقا کو کہہ دینی یا کاجا یا انکار خرقا یا کاجا یا تصویر خرقا ہے کہ جہاں ذہنی کے مختلف سطحوں کی تصویریں مل کر دی گئی ہیں۔ سمجھتی کا کام بصر کے کام کی طرح مختلف ذہنی کیفیتوں میں مختلف حالتوں میں بار بار نہ ہٹنے کی چیز ہے۔ مٹھ کر کاجاں جراثیم وراثت کے ہاں بھی ہے اور سمجھتی کے ہاں بھی لیکن سمجھتی اس میں بھی ذرا سا جانچ پڑاؤ سا احساس بھی شامل کر دیتے ہیں مثلاً پیداوار شعور دیکھیے:

ہوا میں ہے وہ کیفیت کہ لگی اس بارگ کے سارے گئے میں ہاتھیں ڈالے ہیں کھڑے ہاں سر ہٹا کر ہے لگی میں چادر ہو بہار کو ایسا ہوا میں سر پہ ذرا تان لکھتے درخت اس بارگ کے سب جھوٹے ہیں جیسے حوالے نشہ ہے لالہ رنگ تک یہ کیفیت ہوا کی ہے لالے کے کیفیت میں ہوں جہاں کھڑے ہیں تھوہیں کو یا کہ عمر غوں میں ہم طریق تا کمر ہیں رنگ گفتگو پہ ہمیں جلد آ گیا جھوٹا جسم صبح کا آتش کا کیا بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے ہیں جو جگنو تاروں کا میں دیکھوں ہوں ماں کوہ کے نوپر سب کے ہوتے لیے کافر نے گلے گلے لگ کے ایک پھانسا نہ جسم سحری سے جھوٹا

ان منظروں میں جب گھبراہٹ اور ہراس کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے وہاں جنس کی الجھی ہوئی لطافت، ہرے پات اور بے غبار سبزے کی طرح، ہمارے وجود میں اتر جاتی ہے۔ لالہ کا پھول، بھادوں کے اندھیرے میں چمکتے جگنو، گلے میں ہاتھیں ڈالے ہیں، اور بہار، گلے لگ کر سب کے ہوتے لپٹی ہوئی جسم، سب منظروں میں ملی ہوئی جنسی کیفیت، نزاکت و شائستگی کے ساتھ، ہمارے وجود میں اتر دیتی ہے۔ سمجھتی کے ہاں جسم و جان کا بیان بھی اسی جنسی احساس کا حصہ ہے جہاں وہ جان کا احساس لطافت اور شائستگی کے ساتھ ”روح“ کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ یہاں وہ جسم میں رنگ، خوشبو اور جمال کو اس طرح ایک جان کر دیتے ہیں کہ اس میں روحانی کیفیت پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ کام شائستگی سے ہوا نہ جراثیم اور گھٹنے سے۔ وہ تو جسم کو مصلحہ، روح کو تے، اس سے نکھیلنے اور مڑے پٹے ہیں۔ سمجھتی جسم میں نشہ و کیف طار کر اور بیماری کی طرح اسے پلٹے ہوئے ہلے جاتے ہیں جہاں سے کیف نکھار کی پھوار انسان کو تازہ دم کر کے ذہنی اور روحی رہنے کی ہر کون کا احساس دلاتی ہے:

اک نخل کی کوہ دم نے دیکھی اور لوگ کہے ہیں وہ دن تھا اظہر سے صفا گوہرے بدن کی تر سے کافر تھو کوشب بہتاپ میں اضمحضا تو نہ پایا سمجھتی جسم کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ وہ چھپ جاتا ہے اور اس طرح چھپتا ہے کہ ظاہر ہو جاتا ہے۔ جسم ان کے ہاں ایک تار انسان کے صحت مند جنسی رویے کا اظہار ہے:

یہ جانتے نہیں ہم اس میں بدن ہے کیا ہے شعلہ سا اک جھلکتا زیر قبا سے دیکھا کبھی بدن اس کا جامعنی میں ڈرتا ہوں تکمل نہ چلے جس راگ خوشیاں جیسے کرے عکس قر پانی میں جھلکتے ہیں وہ بدن چلے جسم سے تمام ٹپکتے سے آب ہی ہوئی جاتی ہے جامعنی چپ دیکھتی ہے دودھ سا پٹا ترا میاں جس گل بدن نے بھر قبا جوں ہی دیکھے اس گل بدن سے کیا مہر دانی کو دیکھے نسبت بھر اس سے کیا مہر دانی کو دیکھے

سارے بدن میں جس کے نہ ہو ایک گل کہیں

ہر چند کہ تھا قابلِ دیدن جان اس کا
تھا تصور ترے سینہ کا مقابل کہ ہوئی
ہر سہ چہلہ کے جانے کے لیے صانع نے
یہ آگہ نہ تھری جو کلا بھین اس کا
ناگیاں سامنے سے بچ گامت پیدا
بچا مہر میں سو بار گھایا رخ بچ

ان اشعار کو چند کرمسوس ہوتا ہے کہ یہاں جسم خوشبودار، ہیک اور رنگ بدن کر، چاندنی، نور اور روشنی بدن کا احساس بھلا اور احساس لطافت میں سرور انگیزی شراب سے پیدا ہونے والے نشے کی کیفیت پیدا کر رہا ہے۔ یہاں جسم جنس ہوتے ہوئے بھی جنس نہیں ہے اور جنس نہ ہوتے ہوئے بھی جنس ہے۔ یہ صورت جہاں جسم کے بیان سے ہوتی ہے وہاں دوسرے اصحابے جسمانی کے بیان سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ دودھ سے پنڈے، مسافر اور آنکھوں اور سینہ بالیدہ کے ساتھ زلف و کمر بھی گہری کشش رکھتے ہیں۔ ہر پارل انسان جسم محبوب کے مختلف حصوں کے کیفِ حسن سے سرشار ہوتا ہے۔ علم نفسیات میں اسے مضبوطی (Fetishism) کہتے ہیں۔ یہ مضبوطی مصلحتی کا خاص موضوع ہے۔ جس میں زلف اور کمر سب سے نمایاں ہیں۔ ان اشعار میں ذمہ خوشبو اور دل و دماغ میں اتر جانے والی وہ ہیک حصوں ہوتی ہے جس سے جسم اور روح دونوں پیدا ہو جاتے ہیں:

زلف کو جب وہ کھول دیتا ہے
موج خیم مجھ کو دیتی ہے ملک کی بو
جب چلم آفتاب اسے گھونے لگی
آگلی پار مجھے اس کے کھلے جڑوں کی
دیتے کرٹا مہر میں نے رسو گلی کیا خیال
موسے کرکری اس کے زناست کہاں رہی

یہاں زلف و کمر کے اعتبار میں دو شاہنگی اور دیگر احساس بھلا ہے جو عاشق حق میں تو نہیں لیکن دیکھے حزن کے عاشق زار ہی میں ہو سکتا ہے۔ مصلحتی کے ان اشعار کی غبارِ بیت میں ایک ایسی لہر موجو ہے۔ جس سے داخلیت کا ہلکا سا احساس بھی ہوتا ہے۔

”رنگ“ بھی مصلحتی کا ایک موضوع ہے لیکن یہ بیان اول میں زیادہ نمایاں ہے۔ بعد کے دو بیان میں اس لیے کم ہو جاتا ہے کہ گھنٹہ آکر مصلحتی دہلی رنگ جن سے منہ کئے تھے اور اب بھائے عاشق کے معشوقی مرکز کا بدن کیا تھا۔ دلی کی شاعری عاشق زار کے جذبات و احساسات کو پیش کرتی ہے اور گھنٹہ کی شاعری محبوب کو پیش کرتی ہے۔ عاشق زار، جیسا کہ ہے، محبوب اور اپنے درمیان کب کسی کا سایہ برداشت کر سکتا ہے۔ یہی جہرِ رنگ ہے۔ مصلحتی کے ہاں رنگ میں ایک ایسی مبالغہ بہ صورت سامنے آتی ہے جو غالب کے ہاں بھرتی ہے۔ یہ وہ چادرِ شعر و کلمے ہیں۔

میں اسی رنگ سے مرزا ہوں کہ کل نہیں پائے
پلتی تھی چچا داس سر دشمن پہ مصلحتی
گر تو نہ نہا مانے ہم سے تو نہ ہو گا یہ
آگے مرے کسی نے ترا نام کر لیا
ہاتھ ہنگام جسم کیوں ترے سر پہ رکھا
اور میرا مارے رنگ کے ہاں دل و نیم تھا
دیکھیں گے تری دلچسپ ہم ہاتھ میں شانے کے
اکا میں مارے رنگ کے درپاکتی دیا

دلی مصلحتی کو ساری عمر ذاتی رہی۔ وہ ذاتی جو صرف ایک شعر کا نام نہیں تھا بلکہ ایک تہذیب کی علامت تھی جس کا سہاگ اجاگر تھا۔ کھوے سے کھوے چلنے والے کو چہ بازارِ غائبی ہو گئے تھے۔ صاحبِ کمال اسے چھوڑ کر تلاش

معاشر میں تفرق کے دالوں کی طرح کھڑے تھے۔ بنگالوں اور غرضوں نے ہر چہ ہر وقت کو زیر و زبر کر دیا تھا۔ ان دلی دالوں ہی نے کھنڈ کو کھنڈ بنایا تھا۔ مسکنی اسی دلی کو یاد کرتے ہیں اور اس کے ادوی گلی کی عمارتوں، گڑے ہوئے گل، سونے کھنڈر، ڈھلے پڑے مکانات، سنان گلوں، اجڑے گڑ کو آٹھوں دواہن میں، بار بار دیکھ کر سونے لچے میں بیان کرتے ہیں۔ مسکنی کا تہذیبی شعور اور ان کی سیاسی بصیرت نہ صرف غزلوں میں بلکہ مثنویوں اور قصائد میں بھی نظر آتی ہے:

دلی پہ روتا آتا ہے کرتا ہوں جب نگاہ میں اس کہن خرابے کی تعمیر کی طرف
دلی سے چلا نکلوں کے وارث کہاں مجھے اب تک ڈھلے پڑے ہیں جو دیوار سنگ و خشت
دلی ہوئی ہے وہیں سونے کھنڈر پڑے ہیں وہیں ہیں مجھے سنان گھر پڑے ہیں
لاکھوں ڈھلے پڑے ہیں مکانات باندھو پست انجام یہ دیکھے ہے جہان بلند و پست
یہ عمارتیں نہ صرف ان دواہن کی یاد دلاتی ہیں بلکہ فرنگیوں کے اعتبار کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے جس کی طرف مسکنی بار بار اشارہ کرتے ہیں:

مسکنی دور ہے فرنگیوں کا کام ایسا نہ کر کہ کھاوے کیٹ
ہندوستان میں دولت و خشت ہو یکہ بھی تھی کافر فرنگیوں نے بہ تہجد جبین کی
ہاتھ سے کھدوں کے جاں پر ہو دیں کیوں کر اہل ہند کام کرتے ہی نہیں ہر گز یہ بن کونسل کیے
انہوں کر لی جبین خدائی کے سگوں نے ہیں ہاتھ سے اس فرقہ اسلام کی روٹی
مسکنی کے لیے غزل، ان کے ذمہ تجزیوں اور مشاہدوں کے اعتبار کا ذریعہ تھی جس میں حسن و عشق خلاصت کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ وہ دلی کی چابی دیکھ چکے تھے اور کھنڈ، جس میں انگریزوں کی روٹ پڑی تھی نے کھنڈ ازل کر معاشرے کے ذہن میں جمود کا احساس تھپکا دیا کہ انہیں کل کھینچنے کے لیے آزاد کر دیا تھا، ایک ایسا لٹھی جو رہا تھا جو کسی وقت بھی سیلاب ہلائی زد میں آ سکتا تھا، اس کے ذریعہ عمل آ کر اس تہذیب نے ہتھیار اور ٹکٹوں کو مل دیا ہے۔ اسی کے ساتھ تہذیب کا عمل کھنڈ اچ گیا اور جمادات و آرائش نے اس پر اعتبار کر لی۔ اب فوجوں کے بجائے شیریں اور مرغ لانے لگے جن کی ہتھی تاریاں ویسے ہی کی جانے لگیں جیسے فوج چار کی جاتی تھی۔ یہی صف آرائیاں سالار اہل قوم کی دلچسپی کا مرکز بن گئیں۔ مسکنی کی غزل میں اس صورت حال کی طرف بھی واضح اشارے ملتے ہیں:

سب عالم ملک سو رہے ہائے دنیا کا کلام ہو چکا اب
چند شعر اور دیکھیے:

امرو تجھے زمیں کہ امیر اس زمانے کے سفرے پہن کی دیکھا تو خضی پاؤ تھا
وہاں نہ روپ کی اور نہ شیر کی بھٹ رات دن ہے یہی شیر کی بھٹ
شیریں و شیراں دیر سے انصحن کو کیا خبر وہی کڑا کے اور وہی انھوں کے گھولے ہیں

یہی وہ سیاسی، ادبی و تہذیبی شعور تھا جس نے مسکنی میں احساس بے چارگی پیدا کیا تھا۔ یہی صورت حال دور دلی میں دیکھ چکے تھے اور یہی وہ کھنڈ تھیں دیکھ رہے تھے۔ وہ غموں کو رہے تھے کہ اب بے ہتھیار تہذیب بغیر کسی پناہ کے رہ

گئی تھی اور وہ بے گناہ اور صاف نگہ ہاتھوں پر ہی روکا جا سکتا تھا۔ اس احساس کو وہ بار بار اور طرح طرح سے بیان کرتے ہیں۔

خالی کروں ہوں رہتا کہہ دل کو مصحفی
میں سے مدعا ہے نہ کچھ مردانے کام
اس نے جب مجھ پر چلائی تلخ جانے
کیوں میں اپنا ہاتھ اوٹھا کر دیا
سربہا کر جرتی تلخ کا لے ہاتھ پہ دار
وہ نے اس ہاتھ پہ وہ ہاتھ ہم ہی بہتر
کئے وہ کیوں کہ چہل میں کہ مصحفی شب و شب
میں خالی دے گیا وہ اس نے جب چلائی تلخ
جب اس نے چلائی تلخ ہم پر
ہاتھوں کی پناہ ہم نے کرنی
اے مصحفی اگر وہ نکلتا ہے تھ پہ تلخ
جائے بہر تو ہاتھوں کو اپنے چلو کر

مصحفی کا کام اپنے دور کا آئینہ ہے۔ وہ اپنے دل کی ہر بات غزل کی زبان میں بیان کر رہے ہیں، اب آنکھ باتیں، غزل کی قہم پند کی وجہ سے، چھپ گئی ہیں اور بہت سی ایسی ہیں جن کو حاشا کرنے کے لیے اس دور کی چربخ، تذکروں اور کتب سیر کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ مصحفی نے ہر قسم کی بات کہنے کے لیے غزل کو اس طور پر استعمال کیا کہ عکاسانے غزل میں وسعت و کشادگی پیدا ہو گئی۔ اس بات کو ہم ایک مثال سے واضح کرتے ہیں۔ دیوان اول میں ایک شعر ہے:

ہو نہایت آسان ہے شیطان سے مشہور
ہر ہو تو لے دنیا میں کوئی پہلے وکی سا

بظاہر یہ ایک عام سا شعر ہے جس میں شیطان اور وکی کی رعایت سے بات کی گئی ہے لیکن اس دور کے تذکروں کے مطالعے سے یہ بات معلوم ہوئی کہ میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعراء“ کے قلم اول میں وکی کو ”شاعر سے است شیطان مشہور تر“ (۱۹۰) کہا تھا اور جس کا جواب میر خان کشرین نے یہ کہہ کر دیا تھا ”وکی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں“ (۱۹۱) مصحفی نے اس شعر میں اسی واقعہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک شعر اور دیکھیے:

کافر مجھے نہ سمجھ اسے مومنان صاداتی
کہتا ہوں بت کو مجدد میں تو خدا کچھ کر

اس شعر میں مرزا مظہر جانجاناں کے اس تخلص نظر کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں انھوں نے مجددوں کی بت پرستی کو ”توحید پرستی“ کی ایک شکل بتایا تھا اور ”مشرک و الوہیت“ کی تردید کی تھی (۱۹۲)۔ مصحفی کے کلام سے ایسی بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں جن میں اپنے دور کے حالات و واقعات، عقائد اور فکر و نظر کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی لیے مصحفی نے اپنی شاعری کو اپنا احوال نامہ کہا ہے:

تھا آپ ہی دیوان مرا نامہٴ احوال
کا ہے کفر شتوں نے لکھا نامہٴ احوال

بہت کم شعرا ایسے ہیں جنھوں نے اردو غزل کو اپنی ذات اور اپنے دور کے احوال نامہ کے طور پر لفظ حق کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

لفظ حق مصحفی کی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ لفظ حق مشکل اور سنگار زدہ نہیں بلکہ اسی طرح باقی رہتا ہے جس طرح چھوٹی بھو اور آسمان زمین کی غزلوں میں۔ مصحفی میں ایک ایسی شاعرانہ وقت ہے جو بحر کو بھی پانی کر دیتی ہے اور میر کے غم، سودا کی فضا کی کیفیت، جراثیم کی کھلی جانیف اور انتہا کے جز لے کر بھی ”استحالیات“ پر لے آتی ہے۔ اسی لیے مصحفی کے طرز میں ایک ایسی سلاست روی ہے جو ہر شدت سے غراف کرتی ہے۔ ان کی غزل میں

ایک ایسا رنگ ہے جس میں دھیمپن اور نرم خوی ہے، جو دل کو اپنی نرمیت سے گماتا ہے، یہی لطف ظن، یہی دھیمپا دھیمپا نرم نرم سائب دلہن، ہمت کرنے کا سارا انداز مصحفی کا طرزِ سخن ہے جس میں وہ شاعرانہ فنی خصوصیات مثلاً استعارہ، تکیہ، مستعار، صانع، مستعار، حسان، حسنی، زبان و لہجہ سب موجود ہیں، جن سے اس کی فزل مہارت ہے۔

مصحفی نے اردو فزل میں جو کچھ کیا وہ کسی اور شاعر نے اس دور میں اس پہلے اور شعور کے ساتھ نہیں کیا۔ وہ میر کی گہری واقفیت اور سودا کی خارجیت کو مٹا کر اردو فزل کو جسے سفر اور فنی منزل کی طرف لے گئے۔ مصحفی کی فزل دو حوالوں کے احراز اور ایک الجھنے کے دو طرحوں کا ایک نیا نظم ہے جہاں دہلوی و لکھنوی مزاج مل کر نئے رنگ، نئی روشیں اور نئے احساساتِ جمال کے ساتھ اردو شاعری کے دریا کو پاٹ دیا جاتا ہے۔ جرأت کے اس حربہ ہے، مصحفی کے ہاں لطافت ہے، انشائیہ ہاں تسخیر و طراقت اور دلچسپی کا جگ ہے، مصحفی کے ہاں دھیمپن، نرمی اور کئی لہجوں کا احراز ہے۔ مصحفی کی دلی سے نکلتی ہجرت ایک ایسا نیک شگون ثابت ہوئی کہ اس نے اردو فزل کی مختصر بدل دی۔ مصحفی فزل میں اپنے پارے میں سے اپنی شاعری اور اپنے ماحول و معاشرہ اور حالاتِ زمانہ کے پارے میں وہ سب کچھ کھدے دیتے ہیں جو عام طور پر دوسرے فزل گوئیں کہتے۔ ان کی فزل فزل بھی ہے اور غزل و شوٹ سوانح عمری بھی۔ اگر مصحفی کے آٹھوں دوامین سے ایسے اشعار کا انتخاب کیا جائے جن میں مصحفی نے اپنی شاعری اپنے فن، اپنی ذرات اور حالاتِ زمانہ کی طرف اشارے کیے ہیں تو ان کی تعداد بھی کئی سو تک ضرور پہنچے گی۔ مصحفی اردو فزل کے ایک نمونہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ نمونہ بہت گہرے گہرا ڈھانچہ اور ڈھانچہ ہے بلکہ ایسا نمونہ ہے کہ اردو فزل اس پر مل کر مزید بھی جاتی ہے اور عام نظروں کو اس کا چاہ بھی نہیں چلتا۔ یہی مصحفی کا بڑا کارنامہ ہے۔

مصحفی کی شاعری ایک ایسے جہن کی طرح ہے جس میں مختلف قسم کے پھول کھلے ہیں۔ ان میں وہ پھول بھی ہیں جن کی قلم خود مصحفی نے لگائی ہے اور جو جنس مصحفی کی شناخت ہیں۔ یہ ایک ایسا جہن ہے جو رنگوں اور خوشبوؤں سے بھرا ہوا ہے اور جس کی سیر کر کے باطنی شاعری نہال ہو جاتی ہے اور اپنے جہن کو اس وسیع پر پھانے میں لگ جاتے ہیں۔ اس جہن کے اردو اسے بھی پوری طرح نہیں کھلے ہیں اور مصحفی کے جہن کی بازیافت ابھی پوری طرح نہیں ہوئی ہے۔ ابھی تو مصحفی کا پورا کام بھی، جو انھوں نے اردو و فارسی میں کیا ہے، سامنے نہیں آیا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ مطالعہ بڑھتا جائے گا اور ”دستِ زین نگارِ جہن“ کی حیثیت سے مصحفی کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

بعد صدِ قرن کوئی ایسا بھی آ جاتا ہے اور
جگ ہے ہر وقت تو ہوتے نہیں پیدا نام لوگ

مشنویات مصحفی:

فزل کے بعد کام مصحفی میں دو اصنافِ ظن اور انکی ہیں جو قابلِ فہم ہیں۔ ایک ”مثنوی“ اور دوسری ”قصیدہ“۔ مشنویات مصحفی کی کل تعداد بیس (۲۰) ہے جنھیں موضوع کے اعتبار سے، تین نمونہات میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(۲) نگارِ شہادت

(۳) جذبہ عشق

(۱) غزل و شوٹ

(۴) نثر و کتب

- (ب) واقعہاتی: (۱) در بیانِ پیر کا نام
(۲) در صفتِ اجدادِ ان
(۳) در صفتِ بکری
(۴) مثنویِ توحید کرنے والے ہندی مہینڈ خانی کو جو
(۵) در صفتِ خوشی کہ سما آبی زبانِ خاور۔ (۶) مثنویِ دیگر خوشی پہاں خاطر بی زبان
مہاں مصطفیٰ پر درود ہو

- (ج) بھوپ: (۱) در بیانِ بھوپا چار پائی
(۲) در صفتِ بکری
(۳) در صفتِ بکری
(۴) در صفتِ بکری
(۵) در صفتِ بکری
(۶) در صفتِ بکری
(۷) در صفتِ بکری
(۸) در صفتِ بکری

مثنوی "شعلہ شوق" (۸۰۶) اشعار پر مشتمل ہے اور درج بالا دوم (۱۲۰۳ء) میں شامل ہے۔ مصنفی نے آخری شعر میں اس کا نام بھی دیا ہے:

یہ ہے چنگاری اک جو شعلہ تھا
"شعلہ شوق" نام ہے اس کا
"شعلہ شوق" میں مصنفی نے مثنوی کے حسین و جمیل بیٹے اور ایک سپاہی پیشہ جوان کی داستانِ عشق بیان کی ہے۔ لڑکا
وہ کان پر بیٹھتا تھا کہ لنگر کا ایک سوار بازار سے گزرا اور لڑکے پر عاشق ہو گیا۔ نو جوان دن بھر وہیں بیٹھا اسے دیکھتا رہتا
جس عشق کا اعتبار نہ کرتا۔ اس طرح کی بیٹھنے لڑکے۔ کچھ عرصے بعد وہ لنگر وہاں سے روانہ ہوا تو جوان نے اپنا
مال واسباب لاپلا اور لنگر سے جدا ہو کر وہیں رہ گیا۔ اس طرح کئی سال گزر گئے۔ رات رفتہ مثنوی کے لڑکے پر بھی عشق
نے اثر کیا اور وہ بھی غم سے کھینچنے لگا اور کچھ عرصے بعد مر گیا۔ اس کا کرپا کریم کر کے وہاں اس کے مزاج کا قارب لوٹ
رہے تھے انھوں نے سوچا کہ اس نو جوان عاشق کو بھی ساتھ دلیں لے لیں:

کیوں کہ اس کا انھیں ہر دم تھا
وہ جو گل تھا تو یہ بھی شبنم تھا
جیسے ہی پاس جا کر اس کا ہاتھ پکڑا وہ نو جوان بے روح ہو کر زمین پر گر پڑا۔ دیکھا تو وہ سر پکا تھا۔ جذبِ عشق نے یہ اثر
کیا کہ وہ بن جاتا ہے راکھ کا ڈھیر ہو گیا ہے۔ اس کے بعد مصنفی نے دو شعر میں عشق کی کارستانی پر روشنی ڈالی ہے:

کیا جب عشق ہے وہ خاندِ خراب
جس سے کھجک جائے آسمان کی طباب
عشق ہے آفت و بلا تو نہیں
اس کا مارا کوئی بچا تو نہیں

اور ان پر بساطِ مثنوی کو سپہٹ دیا ہے۔

مثنوی میں بیان کی روایت تو ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ مصنفی کی تخلیقِ قوت پر رے طور
سے اس مثنوی میں شامل نہیں ہے۔ مثنوی میں جہاں جزئیات کی ضرورت تھی وہاں مصنفی اس کا بروہی خاکہ بیان کر کے
رہ جاتے ہیں۔ مثنوی میں یا تو زور کہانی پر یا جذبات و احساسات کے بیان پر ہوتا ہے یا حسن و عشق کے عمل و رد عمل اور
جزئیات کے بیان سے تصورِ عشق کی وضاحت کی جاتی ہے لیکن مصنفی نے ان میں سے کوئی بھی کام اس مثنوی میں نہیں
کیا۔ یہ بات بھی وضاحت طلب تھی کہ مہرِ فتولی پر عشق نے کبھی اثر کیا لیکن یہ سب پہلو اس مثنوی میں نکندہ چھ ہیں۔
قصے میں کوئی ضرورت نہیں ہے۔ جزئیات کی کمی نے غلی اعتبار سے مثنوی کو کمزور و بے اثر بنا دیا ہے۔ مصنفی نے اس میں

نکلیں بھی کوئی رنگ بھرے کی کوشش نہیں کی اور اس لیے بھی یہ ایک معنوی مثنوی بن کر رہ گئی ہے۔

”مثنوی“ کے تھوڑے نظر سے دیکھیے تو اس کا ”مثنوی“ بجز دو خاص مثنوی ہے جس میں ہماری خبر ہے اور وہ اصل کا کوئی تصور شامل نہیں ہے جب کہ مراد اور صورت کے درمیان مثنوی میں اصل محبوب منزل و مقصد بن جاتا ہے۔ یہاں مثنوی کی بے لوثی باقی نہیں رہتی۔ اس مراد کے درمیان مثنوی میں عاشق آتش فراق سے سدا سنگار رہتا ہے۔ خاص و مجرد مثنوی کا تصور وہ ہم جنسوں کے درمیان مثنوی ہی سے بیان کیا جاسکتا ہے۔ اردو فارسی شاعری میں یہ جسامتی امر و بختی نہیں ہے بلکہ مثنوی کے فقر تصور کے اعتبار کی ایک صورت ہے۔

مثنوی ”تکڑا شہادت“ جو دیوان جہانم میں شامل ہے، (۲۵۰) اشعار پر مشتمل اور ”تکڑا شہادت“ کے بعد مصحفی کی سب سے طویل مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں مرزا عظیم بیگ اور بیگمیں کے مثنوی کی اس داستان کو نظم کیا گیا ہے جسے ہاشم دین داتا کے طور پر ایک صورت نے انھیں ملایا تھا اور ۱۲۱۶ھ میں رمضان کی تیرہویں شب کو مصحفی نے نظم کر کے ”تکڑا شہادت“ نام رکھ دیا۔

اس راوی صورت نے مصحفی کو بتایا مثنوی اسی طرح شروع ہوتی ہے کہ اس کے مسانے میں دس بارہ سال شریک ایک غلام صورت لڑکی رافتی تھی۔ دونوں میں گہری دوستی تھی۔ انھوں نے آپس میں یہ عہد و پیمان کیا کہ جس وقت ہم میں سے کسی کا بچا ہو تو ایک دوسرے سے ملنا جلتا نہ چھوڑیں اور جیسے ہی ہم میں سے کوئی جانے کو توڑا آئے۔ ناگوار و لڑکی کی ایک مٹل سے شادی ہو گئی اور کچھ عرصے بعد راوی صورت کے گھر میں شادی کا قتلہ بلند ہوا تو اس نے اسے دھت دی اور وہ لڑکی حسب وعدہ خانے میں بیٹھ کر آ گئی۔ جیسے ہی یہ وہاں حاضر ہوا تو لڑکی نے فریاد کیا کہ اس نے چڑی لہو وہ اس پر عاشق ہو گیا۔ شادی کے گھر میں اس صورت کی اندر رافتی تھی۔ یہ نو جوان اس کے بارے میں بھی معلوم نہ کیا، کبھی تو کبک چڑے اور کبھی ہار چھوٹ اسے بھیجا ہار اور سوچا ہار کہ کھل سج یہ اپنے گھر چلی جائے گی تو پھر کیا ہوگا۔ سچ بن آئے اصل ہی مردہوں کا۔ دوسرے دن صبح ہوئی تو وہ لڑکی دوسرے مہمانوں کی طرح اپنے گھر چلی گئی۔

مٹل کی مٹلی دوسرے سواری جموں کے گئی دوسرے سہیلی

اب فراق رنگ لانے لگا تو جوان کا کھانا پینا چھوٹ گیا اور حالت غیر ہو گئی۔ اسی طرح ایک سال گزر گیا۔ نو جوان کی یہ حالت دیکھ کر وہ لڑکی نے بیچوہ کے گھر گئی اور مثنوی کا سامنا ہمارے سے کہہ دیا۔ بیچوہ نے یہ سنا تو ناچن سنو سے بکھوٹ گیا۔ لیکن وقت رفتہ اس کے دل پر بھی اثر ہوئے لگا، جس کی طرف ایک شعر میں مصحفی نے اشارہ کیا ہے:

خاموش رہی وہ سن یہ مذکور
پر دل نے کہا ہوا میں خامور

اس طرح ایک سال اور گزر گیا اور نو جوان کی حالت اور غیر ہو گئی۔ حتیٰ سوکھ کر کاٹا ہو گیا۔ آنکھیں درد اور چہرہ دھڑھڑان بن گیا۔ اس عرصے میں وہ بیٹی بار بار بیچوہ کے گھر گئی اور اس نو جوان کی حالت سے آگاہ کرتی رہی۔ ایک دن اس نے کہا کہ نو جوان سے ملاقات کی ایک ہی صورت ہے کہ ہمارے پاس جو شادی ہو رہی ہے، رات بیکے کی رات اس نو جوان کو راتے لباس میں ساتھ لے آئے۔ رات بیکے پہلی رات وہ سینہ بیکٹے نو جوان کو ساتھ کر ساتھ لے آئی اور اسے الگ ایک حجرے میں ٹھہرا دیا۔ بیچوہ شادی کے کاموں میں مشغول ہو گئی اور بار بار اس نو جوان کے سامنے سے گزرتی اس کی بے قراری کو بدحاشی رہی اور رات بیکے نو جوان کے پاس آ گئی اور اس کے ساتھ چوس کر وہ پاؤں نکھلیں۔ جب شب ڈال ہوئی تو اس نے سب سے پہلے اس نو جوان کو رخصت کیا۔ نو جوان واپس آ کر بستر پر گر گیا۔ تیار ہو گیا اور سو مینے

بعد مر گیا۔ شہزادہ علاؤ الدین نے جو اس عاشق کی میت روانہ ہوئی اور جنازہ کوئے محبوب کے پاس سے گذرنا تو وہ راز خود اس گلی کی طرف کھینچنے لگا جہاں محبوب کا گھر تھا اور وہاں جا کر غمیر کیا۔ اس واقعہ سے ساری گلی میں ایک شور مچ گیا، جیسے ہی اس رقبہ پر ی کوٹھری اس بے غسل کیا، اپنے شوہر کا پیش پیش لے کر گھر شے پر پہنچی تو دیکھا کہ:

چلا نہیں جا سے اڑ رہا ہے کھرام گلی میں چڑ رہا ہے

یہ دیکھ کر اس نے ایک آدمی کو بلوایا اور پھر بیت میں مار کر خود کو ہلاک کر دیا۔ سارے محل میں خل مچ گیا اور یہ شوق جواب تک راز تھا۔ ملاش ہو گیا۔ محبوب کی میت بھی تیار کی گئی اور جب اسے لے کر چلا تو جو اس عاشق کی میت بھی اس کے پیچھے پیچھے روانہ ہو گئی۔ لوگ آپس میں بات کر رہے تھے اور کہہ رہے تھے:

کہتے تھے یہ طرف ماترا ہے کیا مردے نے دم سے کو لیا ہے

اور انھیں ”مکیہ مجیم“ میں دفن کر دیا (یہ وہی قبرستان ہے جہاں محمد تقی میر دفن تھے)

”شعلہ شوق“ چن چن کر جب مشغی ”نگارہ شہادت“ پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مصنفی نے یہ مشغی دل لگا کر لکھی ہے۔ اس میں مشغی کے مختلف زخموں اور درد وصال اور غم و اندام کی تصویریں بھی ہیں سراپا بھی ہے اور حالت مشغی کا بیان بھی۔ اس میں موقوف الطفرات غصہ سے جہت کو ابھارا گیا ہے۔ یہ وہی پہلو ہے جو میں نے ”مشغی“ اور ”بائے مشغی“ (۱۹۳۴ء) میں اور اس سے بھی پہلے ”مکیہ مجیم“ کی مشغی ”چند بدن و صبا“ (۱۹۳۴ء) میں ملتا ہے۔ محمد علی مجور نے بھی ”نورانی“ میں مصنفی کے اسی قصے کو لکھا ہے۔

مصنفی کی یہ مشغی جزئیات کے بیان اور تفصیلات کی رنگ آمیزی اور جذبات و احساسات کے انکھار اور مشغیہ قصے کے انوکھے پن اور المناک ابھام کی وجہ سے اس دور کی ایک قابل ذکر مشغی ضرور ہے لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے دو تین عشرے پہلے ”سحر الہیان“ ”نکسی چاہی گئی“ ”جہنم علی حسرت کا“ ”طولی نامہ“ ”بھی لکھا چکا تھا اور میر کی مشغیہ مشغیاں بھی وجود میں آچکی تھیں تو مشغی کی اس روایت میں مصنفی کی یہ مشغی قابل ذکر ہونے کے باوجود ان مشغیوں کی صف میں نہیں آتی۔ وہ کی۔ جسے مصنفی نے ”میری“ ”بائے مشغی“ میں محسوس کر کے اسے دوبارہ اپنی مشغی ”بکر الہیت“ میں لکھنے کے لیے غلم اٹھایا تھا اور یہ وجہ بیان کی گئی کہ:

جن مقاموں میں رنگ کم ہے ہمارا دے دما اور بھی تو رنگ ۛ

سج کا کند چ کھینچ دو تصویر جس کے حیراں رہیں صبر و کبر

خود اس کی کو ”نگارہ شہادت“ میں دور نہ کر سکے۔ اگر اس مشغی میں وہ سحر الہیان کی طرح، مختلف تہذیبی و معاشرتی تصویروں کے رنگ ابھارتے، وصل و ہجر کے رنگ اور گہرے کرتے اور حسب موقع جذبات و احساسات کے نقوش ابھارتے تو یہ مشغی طویل ضرور ہو جاتی لیکن مشغی کا خاکہ ہر ہی طرح کھل ہو جاتا ہے۔ ”مشغی“ ”شعلہ شوق“ ”سزاوارہ“ اور ”بکر الہیت“ جیسے مشغیوں میں اس کی نمایاں بل کر ایک پرانی دیکھ نہیں جاتیں۔ کم شدہ نمایاں اس کے فنی اثر کو کمزور اور اس مشغی کو جس میں ایک بہت انجلی مشغی پن کا اسکان تھا واسطہ دے رہے پڑے آتی ہیں۔

مشغی ”بکر الہیت“ (۳۶۶) اشعار (۱۹۵۱ء) پر مشتمل اور دہلی میں شائع ہے، مصنفی کی سب سے

طویل مشغی ہے۔ اس کا مآخذ میر کی مشغی ”بائے مشغی“ ہے جسے سامنے رکھ کر مصنفی نے ان مقامات پر بڑا در رنگ بھرنے کی کوشش کی ہے جہاں انھوں نے میر کی کم رنگی کو محسوس کیا تھا۔ میر و مصنفی دونوں کی مشغیوں کی بحر کی ایک ہے۔

”دریائے عشق“ کے تھے کوہِ ہارہ کوہِ کھمبلی نے یہ غبار کرنے کی کوشش کی ہے کہ شغوی کی صنف میں بھی میر سے اور اس طرح کسی سے بھی پیچھے نہیں ہیں۔ مقابلے پر جمائی شغوی کہنے کا جذبہ خواہ مخواہ کے مطالعے سے بھی صاف ظاہر ہوتا ہے۔
 روضہ عشق آخر جتا دے تو
 مجھ کو اپنا تک دکھائے تو

اور آخر میں یہ بھی لکھا کہ میر کی اور میر کی شغوی کا قصہ ایک ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے۔
 قصہ ہے ایک اور دو تاسے
 جیسے ایک شخص کے ہوں دو جاہے
 میر صاحب نے پہلے نظم کیا
 میں نے بعد اس کے زہرہ پر لکھا
 اور بحرِ معصومیت کے ساتھ اس طرح اظہارِ افکار بھی کیا ہے:

جیسے میروں میں شان ہے بیکہ اور
 ہم فقیروں میں شان ہے بیکہ اور
 ہے توقع کہ صاحبِ انصاف
 مجھ کو اس گنگو میں رکھیں صاف

”بکرا لکھتہ“ اور ”دریائے عشق“ کے تقابلی مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) کھمبلی نے بکرا لکھتہ میر کی شغوی ”دریائے عشق“ کے جواب میں لکھی ہے اور جہاں جہاں اصول نے تھے کوہِ ہارہ ہانے کے لیے جزئیات و مشابہات کی کی محسوس کی تھی ان کا ”بکرا لکھتہ“ میں اضافہ کر دیا ہے مثلاً ”دریائے عشق“ میں ”ماشوق“ سے چھپا چھڑانے کے لیے جب لڑکی کے گھر والے اسے دریا پار اپنے کسی عزیز کے ہاں بھیجتے ہیں تو میر صاحب وہاں تحصیلِ درج نہیں کرتے۔ کھمبلی اس موقع پر اس کرب کی تصویر اٹھاتے ہیں جس سے لڑکی والے دوچار تھے۔ میر اپنی نظر ماشوق و معشوق پر رکھتے ہیں اور ان تعلیقات کو بڑھنے والے کی قوتِ تخیل پر چھوڑ دیتے ہیں جس کا تعلق گھر والوں سے ہے۔ کھمبلی واقعہ کو محدود کر دیتے ہیں اور قادی کے تخیل کے لیے بیکہ نہیں چھوڑتے اور لڑکی کو دریا پار بھیجنے کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں جب کہ بڑھنے والا جانتا ہے کہ دراصل یہ وہ درد نہیں جس کی جن کی وجہ سے لڑکی کو دوسری جگہ بھیجا گیا ہے۔ یہ تو بھائی ہوئی بات ہے۔ ایسی بات جو بھائی ہوئی ہوتی ہے محض اشارہ کر کے چھوڑ دینا زیادہ فنی اثر پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے کھمبلی کی تحصیل کے باوجود میر کی شغوی کا فنی اثر باقی رہتا ہے۔

(۲) کھمبلی کی شغوی میں زور داستانِ طرازی پر ہے۔ میر کے ہاں زور چندہ عشق کے اظہار پر ہے۔ یہی صورت اور دوسرے مقامات پر ملتی ہے۔ اسی لیے جب ہم ان دونوں شغویوں کا مقابلہ کرتے ہیں تو عجیب و غریب میر کی شغوی ہمیں زیادہ متاثر کرتی ہے۔ چندا نظمِ عالم کے ساتھ دارا لکھنؤ میں میر لکھائی ہیں۔ یہاں کا اپنا دائرہ ہے اور اس دائرے میں کھمبلی میر کی راج کو نہیں پہنچتے بلکہ شغوی بڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شغوی اسی طرح جھٹکی کا ردِ فنی ہے جس طرح کھمبلی نے ”دیوانِ غمیری“ کو سامنے رکھ کر اس کے جواب میں اپنا ”دیوانِ فارسی“ ترتیب دیا تھا۔ میر کی شغوی پر میر کے حوالہ اور ان کی تخیلی شخصیت کے ان مست فطرتی شہد ہیں۔ کھمبلی کے لیے چٹھس اظہارِ کمال ہے۔ میر کی فانی غزل کا حوالہ اس شغوی میں موجود ہے جب کہ کھمبلی یہاں وہ ایسا میر کی غزل کی کوشش کر رہے ہیں۔ ”میر نے“ ”دریائے عشق“ کے آغاز میں عشق اور زہ کی اور انسان و کائنات سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالی ہے جب کہ کھمبلی اس شغوی کے تھے کوہِ ہارہ کہنے کے باوجود بیان کرتے ہیں۔ ”میر نے اپنے فلسفہ عشق کو اس قصے کے ذریعے واضح کیا ہے۔ کھمبلی کے لیے ”عشق“ کوئی مسئلہ ہی نہیں ہے۔ میر کے ہاں ”جوانِ خوش اسلوب“ کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ کھمبلی کے ”جوانِ خوش ظاہر“ میں اظہار نہیں ہوتی۔ میر کے ہاں عشق اس نوجوان کی منزل ہے لیکن کھمبلی کے ہاں وہ نہاد و آوارہ سا

نوجوان نغمہ آتا ہے جو عاشق نہیں بلکہ عاشق ہیں۔ دونوں شعریوں میں مشتاقہ دو عیوں کا فرق اصل فرق ہے۔ یہ دونوں شکاریاں ایک قبضے کے دو روپ ہیں جن میں دورہ دے اور دو الگ الگ انداز نظر انہرے ہیں اور ان کا تقابلی مطالعہ اسی زاویہ نظر سے کرنا چاہیے۔ میر کے ہاں زور ہے۔ عشق کی قوت ہے۔ سسٹنی کے ہاں ایک ادبی کی زبان ہے اور وہ قوت عشق نہیں ہے جو پھاڑوں کو بلا دیتی ہے۔

(۳) سسٹنی ایک آدمہ جگہ میر سے بھر اظہار کرتے ہیں مثلاً اس موقع پر جب وہ اپنے جوتا دریا میں پھینک دیتی ہے تو وہ عاشق کو اس بات سے کہ وہ دریا کو اسے اٹھا لے۔ مختلف مختلفا مشتاقہ دو عیوں کے ساتھ میر و سسٹنی اس موقع کو یوں بیان کرتے ہیں:

میر:

چل رہا میں دایہ نے جا کر	کشش اس گل کی اس کو دکھا کر
کھینچی پانی کی سیخ پر اک بار	اور بولی کہ او بھر افکار
حبلہ حیرے نگار کے پاپوش	سوچ رہا سے ہوئے ہم آغوش
غیرت عشق ہے تو لا اس کو	پھوڑت مست یوں پر بہت پا اس کو

سسٹنی:

بچلی کشش جو چل میں یک بار	ہوئی سرگرم حبلہ وہ خدار
احتمالاً ہونے سطر آب	یعنی کشش اس پر کی کی پر تاب
تھا جو منظور اس کو جاں لینا	بھر یہ بولی کہ ہاں میاں لینا

سسٹنی کے ہاں کشش کے کرتے ہی دایہ کتنی ہے کہ "ہاں میاں لینا" اور عاشق کو ایک دم گل کی طرف اس بات سے کہن میر و رشک اور غیرت عشق کو ابھارتے ہیں۔ یہاں بھی میر و سسٹنی کے بنیادی مشتاقہ دو عیوں کا فرق ہے۔ موت و زہیت عاشق صادق کے لیے یکساں ہے۔ میر کی شعریوں کے عاشق تو جان اس طرح نثار کر دیتے ہیں جیسے کوئی بات ہی نہیں ہے۔ یہاں محض دگر کوئی محلی نہیں رہ سکتی۔ میر کا یہ نوجوان عاشق اسی عشق کا نظم بردار ہے، وہی لیے میر صرف غیرت عشق و رشک کو ابھارتے ہیں۔ اور یہی اس عاشق کے لیے کافی ترغیب ہے۔ سسٹنی اسے سوچنے کا موقع ہی نہیں دیتے اور "ہاں میاں لینا" کہہ کر اس پر نفسیاتی وار کرتے ہیں اور پھر سوچے کچھ گل پر اس کا تے ہیں۔ "ہاں میاں لینا" زبان و بیان کے اعتبار سے یقیناً خوبصورت اور پراثر ہے۔

(۴) دریاے عشق اور بحر الحکمت کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سسٹنی کا "زیادہ شعر و دہلے کے ساتھ" کسی واقعہ کو ادا کرنا کوئی اطرا دیت نہیں ہے اور میر کا اسے انحصار کے ساتھ بیان کر کے شکاری کے ذہن و عقل کے لیے پھوڑ دینا کوئی کمزوری نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی میر کی شکاری عشق اول ہوتے ہوئے بھی فنی لحاظ سے سسٹنی کی شکاری سے زیادہ پراثر ہے۔ بحر الحکمت میں وہ دایہ میر کو آ کے نہیں دے سکتا بلکہ اسی کی نگر اور کرتے ہیں۔

جہاں تک اچھے اشعار، خوبصورت حصوں اور موثر اظہار کا تعلق ہے وہ "بحر الحکمت" میں بھی ملتے ہیں لیکن جیسے کسی شاعر کی ایسی زمیں میں، جہاں اس کی اپنی ہر کردار ان زوہ خاص و عام ہو گئی ہو، کسی دوسرے شاعر کا غزل کہتا اسے دوسرے در ہے پر لے آتا ہے۔ اسی طرح یہی صورت سسٹنی کی شکاری بحر الحکمت کے ساتھ ہوئی۔ یہاں بھی میر کی

میریت قائم رہتی ہے۔

مثنوی ”ہذبِ عشق“ جو دہانِ بنیم میں شامل ہے، (۱۳۱) اشعار پر مفضل مصطفیٰ کی چڑھی اور آخری مثنوی مثنوی ہے جس کا نام مصطفیٰ نے مثنوی کے آخری شعر میں بھی دیا ہے:

ہوئی یہ مثنوی جو مجھ سے تمام ہذبِ عشق میں نے رکھا نام

مصطفیٰ کی یہ مثنوی، میر کی مثنوی ”دربائے عشق“، ”معلّٰ عشق“ اور ”معلات عشق“ کی طرح، بیانِ عشق سے شروع ہوتی ہے جس کا اعتبار (۲۳) اشعار میں کیا ہے جن سے وہ مختلف مثنوی روئے سامنے آتے ہیں۔ میر کے لیے عشق زندگی بسر کرنے کا ایک اور واحد طرز ہے۔ میر حبِ عشق کا بیان کرتے ہیں تو وہ دل کی گہرائیوں سے ایک ایسی چھائی بن کر سامنے آتا ہے کہ پڑھنے والے کو ساتھ بھالے جاتا ہے لیکن مصطفیٰ کے ایسا انداز میں پوری طرح ان کا دل شامل نہیں ہے۔ میر کے ہاں یہ منزلِ حیات ہے، ایمانِ وحقیقی ہے۔ مصطفیٰ کے ہاں یہ منزلِ حیات اور ساری زندگی کا واحد مسئلہ نہیں ہے۔ اسی لیے جب میر مثنوی قصہ اور وہ بھی الیہ قصہ بیان کرتے ہیں تو وہ ان کے وجود سے نکل کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس دور میں جب مثنوی ”ہذبِ عشق“ لکھی گئی مصطفیٰ اپنے دوہان اول کے طرز احساس سے نکل کر پوری طرح ”خارجیت“ اور طرزِ سودا کے دائرہ اثر میں آچکے تھے اور اس وقت مصطفیٰ کے لیے میر بھی الیہ عشق مثنوی لکھ سکتے تھے۔ میر کی مثنویاں اور وہ حبِ عشق سے الگ چیز ہیں جن میں میر نے اپنے طرز فکر و ادب سے ایک انفرادیت دے دی ہے۔ میر کی مثنویاں ان کی غزل کا حصہ ہیں جب کہ مصطفیٰ کی یہ مثنویاں ان کی غزل کا حصہ نہیں ہیں۔ مصطفیٰ نے بی بی تھر کے باوجود کچھ فارسی روایت مثنوی کے ذریعہ اور کچھ اس وقت کے مثنوی روایات کے قبضِ نظر میر سے مختلف بعض چیزیں مشتق کرنا بھی شامل کیا ہے اور یہاں بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ داخلیت و خارجیت کے درمیان کے احتجاج کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس کوشش میں وہ غزل کی طرح کامیاب ہو سکتے تھے لیکن اس مثنوی کے بعد وہ مثنوی مثنوی کے راستے ہی سے ہٹ گئے۔ دہانِ بنیم کا زمانہ تصنیف ۱۲۱۶ اور ۱۲۱۷ء کے درمیان کا زمانہ ہے۔ دوہانِ ششم، ہفتم اور ہفتم میں کوئی مثنوی مثنوی شامل نہیں ہے۔

مثنوی ”ہذبِ عشق“ میں خاکِ دلی کے ایک جوان و حسین جوہری اور اس کی تازک انعام بیوی کی داستانِ عشق کو بیان کیا ہے۔ جوہری اپنی بیوی کا عاشق تھا (اس عشق میں میر کی مثنوی ”معلّٰ عشق“ کے کردار پر س رام اور اس کی بیوی کے عشق کو دہان میں رکھیے) اور اس کے بغیر ایک بی بی اسے ملنے نہیں آتا تھا۔ رات دن اسے تنہا رہنا تھا۔ گھر سے باہر نکل جاتا تو وہ دمِ بیل کر پھر آتا۔ کبھی اس کے پاؤں پر سر رکھ دیتا، کبھی بیل لٹاتا، گاہ کرتا وہ جو کہ ہے دستور۔ بیوی اس کے عشق سے کبھی خوش ہوتی اور کبھی ناخوش ہوتی اور کبھی رنج کیوں بلا سا بھلا لگا پڑتا۔ ذرا نہ جوہری کی تازگی کا یہ عالم تھا کہ گھر بھلا بھی اس کے بدن کو لگ جاتی تو وہ رگڑ لگ لگتی۔ یہ چار ہو گئی اور اس تجزی سے اس کی حالت طراب ہوئی کہ کچھ ہی دن بعد وہ مر گئی۔ مرنے کے بعد حسبِ رسم اس کا کیا کریم ہوا۔ جب سب واپس آئے تو جوہری کی حالت بھی غیر ہو گئی اور جب میر صوملہ وں آچا تو جوہری نے اپنے دوستوں سے کہا کہ وہ آج ان سے رخصت ہو رہا ہے اور اپنے عشق کے پاس جا رہا ہے۔ گھر آیا۔ چار دن تک کسور ہا اور اسی حالت میں اس کی مددِ جانبِ محبوب پر واز کر گئی اور طالبِ مطلب ایک ہو گئے۔ دوسرے گھر میں کرم پیا ہو گیا۔ مصطفیٰ نے حسنِ تعلیل اور عارضہٴ عقلی سے اس غم ناک منظر کو بیان کیا ہے:

نیلیم اس غم سے داغ درد ہوا
ہو کے ماتم میں اس کے ایک لٹاس
سرخ باقوت تھے سونوں دوسے
رنگ لہجے کا سیاہ ہوا
رنگ بکھراج کا بھی نرود ہوا
خاک پر لوٹا گھبرا لٹاس
موتی سب ایک آپ کوں دوسے
کسا کر فیروزہ زہر غم کو مہا

یہی وہ قصہ ہے جسے مسکینی نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ اس مثنوی اور ہجر کی مثنوی "مصلحہ مثنوی" کے قصے میں مماثلت ہے۔ ہجر کے ہاں پرس رام اور اس کی بیوی کا عشق موضوعِ سخن ہے۔ مسکینی کے ہاں جو ہری اور اس کی بیوی کا عشق ہے۔ ہجر کے ہاں پرس رام کی بیوی اترتی ہے اور پرس رام کے مرنے کی بھوتی خبر سن کر جان سے گزر جاتی ہے۔ مسکینی کے ہاں جو ہری کی بیوی شدتِ وصل سے چار چلتی ہے اور مر جاتی ہے۔ ہجر کے ہاں پرس رام بعد میں مرنے لگتا ہے۔ مسکینی کے ہاں بھی جو ہری بعد میں مرنے لگتا ہے۔ ہجر کے ہاں گھبراے کا زلی تفسد بھی شامل ہے اور مثنوی میں میر کرتے ہوئے جب شعلہ پرس رام پرس رام کہاں ہے تو کہتا ہے تو پرس رام سب کی نظروں کے سامنے اس شعلے سے جا ملتا ہے۔ مسکینی کے ہاں جو ہری حیر حیر دن مرنے لگتا ہے اور دونوں کی دہکیں عالمِ بالا میں پھرتے متصل ہو جاتی ہیں۔ ہجر کے ہاں باغی المصرت منصر موجود ہے۔ مسکینی کے ہاں ایسی کوئی چیز نہیں ہے۔ ہجر نے قلعہ محبت کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ مسکینی نے بھی فلسفہ عشق کو ابتدا میں بیان کیا ہے۔ دونوں قصے الیہ ہیں۔ قصہ طبعِ زانو ہوتے ہوئے بھی طبعِ زانو اس لیے ہے کہ لوگ عشقِ ازل سے کرتے آئے ہیں اور قصہ عشق ہمیشہ یکساں رہتا ہے لیکن جب بھی دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ گل کا نکات میں نکلی پار اور ہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ عشق ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ آج بھی جب لوگ عشق کی داستان کو کہیں پڑھتے، سنتے یا سنا رہے ہیں تو قصہ دیکھنے کے لگاؤ سے محبت یار رہتا ہے۔

ہجر کی مثنوی کے اکہاد میں کبریٰ داریت کے ساتھ بکلی ہی خارجیت شامل ہے لیکن مسکینی کے ہاں خارجیت میں بکلی ہی داخلیت شامل ہے۔ مسکینی کا زور قصے پر ہے جب کہ ہجر عشق کے محرکوں پر ہے۔ یہی فرق ہجر و مسکینی کی مثنویوں کے حواص کو متعین کرتا ہے۔

مسکینی کی واقعاتی مثنویوں میں آخر مثنویاں شامل ہیں جن کی تفصیل ہم پہلے درجہ کر آئے ہیں۔ مثنوی "ہجرام ہجر" میں جو (۲۳) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ اول میں شامل ہے اور ہجر سن نے اپنے "تذکرۃ شعراء اردو" میں بھی اس کا ذکر کیا ہے، ایک جلی کے کلا کے حسن و جمال کو چاشموں کی مخصوص اصطلاحات میں حسنِ تعلیل و رعایتِ عقلی سے بیان کیا ہے۔ اس میں بیان پر زور ہے جس سے لطف پیدا کیا ہے۔

مثنوی "در صفت اجرائی" جو دیوانِ اول میں شامل اور (۲۹) اشعار پر مشتمل ہے، بھی اصطلاحوں کے ذریعہ اجرائی کی صفات اور فائدوں کو بیان کیا ہے۔ "در صفت کبریٰ" میں جو (۶۶) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مسکینی نے جو ذاتی اپنی کبریٰ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مثنوی قوت میں جو (۵۵) اشعار پر مشتمل اور دیوانِ چہارم میں شامل ہے، ایک سبب سے کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو کہیں سے ان کے ہاں آ گیا تھا۔ مثنوی "در صفت طوئی" میں جو (۳۲) اشعار پر مشتمل دیوانِ چہارم میں شامل ہے، مسکینی نے اپنی خاموشی پر بیان کے طوٹنے کی صفات بیان کی ہیں جو ایک دن بھر سے باہر نکل کر آ گیا اور کوشش کے باوجود واپس نہیں آیا۔ مسکینی نے لکھا ہے کہ تہ سوا سہا پی اور

طوطا جیسوں میں دلائل ہوتی۔ طوطی کے موضوع پر مصحفی نے بی بیوں کی خاطر ایک اور بھی مثنوی لکھی ہے جو (۶۷) اشعار پر مشتمل اور جو ان چہارم میں شامل ہے جس میں طوطے کی تعریف کرتے ہوئے گریز کیا ہے اور اپنی خاص سحر کے بارے میں لکھا ہے کہ:

وہ مصحفی جس کی نظم دل میں
دیتی ہے نگاہوں کو آنسو

بانی کوئی اس کا اور کم ہے
اس عہد میں یہ بھی مقہوم ہے

مصرعے ”مذہبان مرغ بازاں“ ایک جگہ یہ مثنوی لکھی تھی۔ آنتا نے بھی ایک مثنوی ”مرغ نامہ“ لکھی تھی جس میں مرغ بازاں کی ساری اصطلاحات، سارے قواعد اور اصول وضوحاً بیان کیے تھے اور جو ان مرغ بازاں کے لحاظ سے ایک منفرد مثنوی ہے۔ مصحفی نے یہ مثنوی ”مرغ نامہ“ (۶۰) اشعار پر مشتمل اور جو ان بیہم میں شامل ہے اس زمانے میں لکھی جب وہ ادب مرزائی ہوس کے عہد میں تھا اور مرغ بازاں پر بے تحاشہ اعتراضات کی وجہ سے ان کو کچھ عرصہ تک رہائی ملی تھی۔ مصحفی نے اس کا بھی رد کارویا ہے اور ساتھ ہی مرغ بازاں کی اصطلاحات کو بیان کر کے اس زمانے کے مشہور مرغ بازاں اور استادان فن کا ذکر کیا ہے۔ آخر میں مرغ فکر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”مرغ میرا سب کو دلیا جانے ہے۔ اس مثنوی میں گویا وہ جدید دلوں کے لئے چلے ہیں۔ مثنوی ”دو شاہی بیجا رام“ مدحیہ مثنوی ہے جس میں چہارم مثنوی کی شادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان سب مثنویوں میں کوئی خاص انفرادی شان نہیں ہے۔

مصحفی کی جگہ یہ مثنویوں میں آخر مثنویاں شامل ہیں۔ مثنوی ”دو بیان جھ چار پائی“ میں جو دو بیان اول میں شامل اور (۶۳) اشعار پر مشتمل ایک بیانیہ نظم ہے، اپنی چار پائی کی حالت دلچسپ انداز میں بیان کی ہے۔ اس چار پائی میں کوئی صیغہ ایسا نہیں ہے جو موجود نہ ہو اور لکھا ہے ”مصحفی اس سے ہر باب بھڑا“۔ اس مثنوی میں چار پائی کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس میں کھاکائی شان موجود ہے۔ مثنوی ”دو فرما سر با“ میں جو دو بیان دوم میں شامل اور (۶۴) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے شدت سے اس کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ قائم چاند پوری نے بھی اس موضوع پر مثنوی لکھی تھی۔ جرأت کے کلیات میں بھی ”دو بھو شدت سر با“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی ہے۔ قائم و جرأت کی طرح مصحفی نے بھی شدت سے سر با کو حسنِ تعلیل و رعایتِ لفظی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مصحفی شدت کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اب کے سردی کا جو ہوا ہے دھڑ
ذرا تپ کر سو کو رہ گئے خور

قائم کہتے ہیں:

سردی اب کی برس ہے اتنی شدید
مجا لگے ہے کا پچا طور شد

جرأت لکھتے ہیں:

افزود جو ہے ہوا ملک پر
کا نہیں ہیں تمام رات الخ

قائم کی مثنوی اس موضوع پر شاہکار کا وہ ہے، کہتی ہے۔

مثنوی ”دو فرما سر با“ جو دو بیان دوم میں شامل اور (۶۵) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے جرأت کی طرح شدت سے اس کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں بھی مصحفی نے صنعتِ حسنِ تعلیل اور رعایتِ لفظی سے حسنِ بیان پیدا کیا ہے۔ مصحفی کی یہ مثنویاں نہ تو کرگرمی و سردی کی شدت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ جرأت نے بھی دو شاہی دلی ہے اور

ایسی صورت مصحفی کے پاس ہے۔ مثنوی "درد فرماؤ آتش" میں جو دیوان دوم میں شامل (۲۳) اشعار پر مشتمل ہے، جس تفصیل و رعایت لفظی سے حسن بیان پیدا کیا ہے۔ مثنوی "درد کجھ مکانے" میں جو دیوان دوم میں شامل اور (۲۴) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے تیسرے اور چوتھے حصے کی طرح ایک مکان کو موضوع بنوایا ہے۔ میر اور میر حسن کی ان مثنویوں کا ذکر ہم جلد دوم (۱۹۶۱ء) میں کرتے ہیں اور یہ دونوں مثنویاں اپنے شاعرانہ حسن اور واقفیت نگاری کی وجہ سے خاصیت کی حامل ہیں لیکن مصحفی کی مثنوی بہت مختصر ہے اور میر و میر حسن کی مثنویوں کی طرح اس میں ذریعہ بیان بھی نہیں ہے۔

مثنوی "درد لکھو قلم شیخ" میں جو دیوان پنجم میں شامل (۳۰) اشعار پر مشتمل ہے، ایک "شیخ" کا قصہ بیان کیا ہے جس سے اس قوم کے غور و خوضانہ حیرانگی کی تصویر سامنے آتی ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ایک "شیخ" کو درد یا پارکونی ضروری کام تھا لیکن درد یا پارکونی اس وقت دشوار تھا۔ اس نے ایک بکھوے سے کہا کہ وہ اپنی بیٹھ پر بٹھا کر اسے درد یا پارکونی دے۔ جب وہ سوار ہوا تو اسے خیال آیا کہ یہ بٹنی کا ہاتھ ہے اگر بیٹھ گیا تو پھر میرا بھی کوئی ٹھکانا نہ رہے گا۔ یہ سوچ کر اس نے بکھوے سے اس کی گردن میں ہمدردی کے طور پر دھکی ڈالنے کے لیے کہا۔ بکھوہ اس کی ہوا کی اور اسے درد یا پارکونی دیا۔ جب سالس پر پہنچے تو شیخ نے کہا کہ آؤ یہاں کی بھی میر کرو۔ بکھوہ اس کے کہنے سے سالس پر آ گیا۔ شیخ نے اسے دھکی سے ہاتھ کر "مثنوی" میں ڈال دیا اور کہا کہ تم یہاں ٹھہرو میں آتا ہوں تاکہ تمہارے ساتھ پھر درد یا پارکونیوں۔ بکھوہ اسی طرح سر پٹک پٹک کر مر گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے:

شیخ کی صورت سے اسے دل کر دہر
یہ مثل بکھوے کی رکھ بیٹھ نظر

اس کی باتوں کے فرجوں میں نہ آ
ہاں دغا ہے دے دغا ہے دے دغا

مثنوی "درد کجھ کھل" (۱۹۷۱ء) (۵۹) اشعار پر مشتمل ہے جس میں مصحفی نے کھلوں کی لذیت ناک کو موضوعِ غنن بنایا ہے۔ انکا کی ایک مثنوی بھی اسی موضوع پر ان کے کلیات میں موجود ہے لیکن اس میں تکلیف و اذیت کی وہ شدت نہیں ہے جو مصحفی کی مثنوی میں محسوس ہوتی ہے۔ انکا کی مثنوی میں بیان شاعرانہ ہے۔ مصحفی کی مثنوی واقعاتی ہے جس میں ان کے اپنے تجربے بیان میں آئے ہیں۔ مثنوی "درد لکھو قلم شیخ" (۱۹۸۱ء) میں (۵۴) اشعار پر مشتمل ہے، مصحفی نے مرزا سلیمان خٹو کے صودی خانہ کو موضوعِ غنن بنایا ہے اور وہاں کی صورت حال و جدائنگاہی، بدعنوانی و رشوت خیزی کی تصویر بھری نگاہی کے ساتھ بیان کی ہے۔

مصحفی کی مثنویوں کے سارے کردار وہ طوائف و جڑی اور اس کی بیوی کا ہوں (ہندہ مثنوی) انو جہان سپاہی اور تنہائی کے بیٹے کا ہوں (فضل شوق)، جہان رحمان اور غرض میں نظر آنے والی حیدر کا ہوں (عزرا لکھت)، سب سے پہلے تھے جو ان اور شادی شدہ حیدر (گزارشات) کا ہوں، کردار سے زیادہ "ناپ" (Type) کی حیثیت رکھتے ہیں حتیٰ کہ ان پر مثنویوں میں کھلا "شیخ" یا صودی خانہ کے دل بگھن بھی کر دیا نہیں ہیں بلکہ ناپ ہی کے ذیل میں آتے ہیں۔ مصحفی کی مثنویوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس صنفِ غنن میں ان کا دل نہیں لگتا اور سودا کی طرح ہمارے بڑے کوئی اور کاروبار لکھائی کے باوجود، مثنوی کے لیے جس حیرانگی کی ضرورت تھی وہ مصحفی کے پاس نہیں تھا۔ ان کی لکھی (۳۰) مثنویوں میں سے صرف مثنوی مثنویاں نیتا کاظمی تھیں جو ان پر مثنویوں میں "درد کجھ پار پائی" ایک دلچسپ مثنوی (غلم) ہے۔ سودا کی طرح مصحفی بھی دوسرے درجے کے مثنوی نگار ہیں اور سودا ہی کی طرح مصحفی کا اصل میدان "غزل" اور "قصیدہ" ہے۔

ایک جگہ کے کہنے میں زبان میری ہے قاسم
اور نہ جو قصیدہ ہے مرا کوہ گراں ہے

قصائد مصحفی:

اردو ادب کی تاریخ میں مصحفی کے قصائد کی تعداد اتنی ہے کہ اسے قصائد کسی اور شاعر کے کیا ت میں نہیں ملیں گے۔ جرأت و انصاف کے قصائد کی تعداد مصحفی سے بہت کم ہے۔ خود سواد کے قصائد کی تعداد بھی مصحفی سے کم ہے۔ مصحفی کا ”دیوان قصائد“ پہلی بار مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا (۱۹۹۶ء)۔

”قصائد مصحفی“ کا ایک قلمی نو مکتوبہ ۱۸۳۳ء ماروہہ میں تھا جواب ”ایم ایف غالب“ قلمی ادبی میں بخزون ہے اور یہی قلمی نسخہ (۲۰۰۶ء) مطبوعہ ”دیوان قصائد“ کی اساس ہے۔ اس میں (۸۶) قصائد ہیں۔ ”دیوان قصائد“ کا ایک قلمی نسخہ رضا لاہوری کی رام پور میں ہے جس میں قصیدوں کی تعداد (۶۹) ہے۔ ”دیوان قصائد“ کا ایک قلمی نسخہ بابا یوسف علی لاہوری کی لاہور (۲۰۱۱ء) میں محفوظ ہے جس میں تعداد قصائد (۸۵) ہے۔ ہم نے اسی نسخے سے ”قصائد مصحفی“ کا مطالعہ کیا ہے۔ ”ذخیرۃ کفایت“ میں ”قصائد مصحفی“ تین روایات پر مشتمل ہیں۔ قصائد کے ”دیوان اول“ میں (۲۳) ”دیوان دوم“ میں (۱۷) اور ”دیوان سوم“ میں (۲۳) قصائد ہیں اور اس طرح کل تعداد (۸۵) ہوتی ہے۔ نسخہ امرہہ میں تعداد قصائد (۸۵) کے بجائے ۸۶ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ”قصیدہ درد مدح حضرت علی اکبرؑ جو نسخہ لاہور میں پانچ مصلحوں پر مشتمل ہے نسخہ امرہہ میں (۳ ذکر کردہ مصلحوں کا ایک قصیدہ کر دیا ہے تین مصلحوں کا دوسرا قصیدہ کر دیا ہے حالانکہ (۲ زمین کے لحاظ سے بھی) یہ ایک ہی قصیدہ ہے“ (۲۰۱۱ء) اور اسی لیے قصائد کی تعداد بجائے (۸۵) کے (۸۶) ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو گئی کہ مصحفی کے اردو قصائد کی تعداد (۸۶) نہیں بلکہ (۸۵) ہے۔ نسخہ لاہور کے مطابق اشعار قصائد کی تعداد کم و بیش ۴۷۵۲ ہے۔

مصحفی کے قصائد کے ان تین روایات کو ہم تین خانوں میں رکھ سکتے ہیں۔ ایک محمد بن قنبرہ و صحابہ قصائد جن کی تعداد (۲۰) ہے دوسرے وہ قصائد جو سلاطین، شہزادگان، خواجگان و امراء و غیرہ کی شان میں کہے گئے ہیں جن کی تعداد (۵۹) ہے اور تیسرے موقوف قصائد جن کی تعداد (۶) ہے۔ ان میں ایک قصیدہ درد مدح اسحاق نواب حاکم الدولہ بہادر ہے۔ ایک ”دیوان مردے“ کے عنوان سے ملتا ہے۔ ایک قصیدہ ”لبست پہ چند شخص گفتہ شد“ ہے۔ یہ ہی قصیدہ ہے جس میں شاگردانِ سودا کو موضوعِ سخن بتایا ہے اور جس کا ذکر تازہ سودا و مصحفی کے سلیطے میں پچھلے صفحات میں آ چکا ہے۔ ایک قصیدہ وہ ظان تاریخی گھڑے کی مدح میں ہے اور ایک قصیدہ ”شیرۃ شوب دہلی“ کے عنوان سے ہے اور ایک قصیدہ ”تغیر برائے“ ہے جو تازہ جرأت و مصحفی کے سوانح پر اس وقت لکھا گیا تھا جب وہ دہلی سے نئے نئے گئے گئے آئے تھے اور جرأت و مصحفی کے درمیان مسلح منگائی ہوئی تھی۔ اس کا ذکر بھی جرأت و مصحفی کے تازہ کی بحث میں پہلے آ چکا ہے۔ ان تین خانوں میں موضوع کے لحاظ سے درجہ بدل کیا جا سکتا ہے لیکن قصائد کی تعداد (۸۵) ہی رہے گی۔

قصیدہ عربی، فارسی اور اردو زبانوں کی ایک اہم صنفِ سخن ہے جس سے ان زبانوں کے شعرا نے طرح طرح سے کام لے لیا ہے۔ قصیدہ صرف مدح کے لیے استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کا دائرہ کار اتحاد و بیعت سے کہ اس میں مدح و ذم اور حرکات و افکات کے علاوہ دوسرے موضوعات آ جاتے ہیں جن کو آج کل ”نظم“ میں بیان کیا جاتا ہے۔ مصحفی نے صنفِ قصیدہ کی جہد و کوشش کو جہاں مدح کے لیے استعمال کیا ہے وہاں مضمت کے لیے بھی استعمال کیا ہے جیسے ”خطاب بہ سلیمان لکھو وہ مضمت ہے تمام انکا“ والے قصیدے میں یا تازہ جرأت کے سلیطے میں مسلح منگائی کے بعد اپنی بات کہنے

قصیدے میں ہونا چاہیے لیکن سودا دانتا کی طرح کا غلیظ ہانچو نہیں ہے۔ مصحفی کے قصائد جاننے سے زیادہ چمکنے کی چیز ہیں۔ سودا دانتا اسی لیے قصیدے کے مقلد سے، اپنی زندگی میں کامیاب رہے اور مصحفی تعداد میں سب سے زیادہ قصیدے لکھنے کے باوجود کامیابی و مقبولیت حاصل نہ کر سکے۔ سودا دانتا کے ہاں طنز کا اثر کم ہے، مصحفی کے ہاں طنز عری حاضر کرتی ہے۔ سودا دانتا کے قصیدے چڑھنا طبعی و فنی اصطلاحات کی وجہ سے آسان کام نہیں ہے۔ مصحفی کے قصیدے چڑھنا اس لیے مشکل نہیں ہے کہ یہاں بیان میں عام انسان کا فطری آہنگ اور لہجہ موجود ہے اور یہ رخ، یہ لہجہ وہی بار آور قصیدے میں آیا ہے۔ لیکن مصحفی کی انفرادیت ہے۔

مصحفی نے یہ انفرادیت قصیدے میں غزل کے حراج اور لہجے کا استخراج کر کے پیدا کی ہے اسی لیے مصحفی کے قصائد اور قصیدے میں ایک نئے انحراف کا آغاز کر کے اسے ایک نئی روایت بنا دیتے ہیں۔ مصحفی کے قصیدوں کا لہجہ اسی لیے جدید ہے اور اس لیے لکھی کہ کوئی آپ کو حکیم مومن خاں مومن (جن کے بارے میں ملائے ادب یہ روایت کرتے ہیں کہ "بعض قصائد میں غزل کی زبان استعمال کی ہے") کو ۲۰۳۰ م نظر علی اسیر تھنوی، رشیدی، منیر شکوہ آبادی، امیر بیانی، درجالد، و غیرہ کے قصائد میں محسوس ہوگی اور یہی سب سے آپ کو ان شعرا کی تحسینوں میں نظر آئے گی جنہوں نے جدید نظریہ شاعری کا آغاز کیا تھا اور جن میں حالی، شبلی، مولیت رائے، نظر سرور، جہاں آبادی، پنجگوشہ، چادر کا گوردی، و غیرہ شامل ہیں۔

سودا نے اپنی تخلیقی صلاحیت، ذوق، شعر گوئی سے فارسی کے مسلم الثبوت قصیدہ گو یوں کی پیروی کرتے ہوئے اردو قصیدے میں کم و بیش تمام خصوصیات کو سوار سے فارسی ہیما بنا دیا تھا۔ یہ اردو قصیدے کا ایک رخ اور ایک منفرد انداز تھا جو اس طرح قدیم اردو میں شعر گوئی کے ہاں اور افکار و خیال میں سودا کے ہاں نمایاں ہوا تھا۔ انکسائے بھی اسی روایت کی پیروی کی اور اس میں اپنے حراج کا زور اور فنی نکالات جیسے بے تخط قصیدہ یا مختلف زبانوں میں شعر کہہ کر شامل قصیدہ کرنا یا مختلف علوم کی اصطلاحات کو کثرت سے قصیدے کے اشعار میں سودا بہت طویل قصیدہ لکھ کر اپنی قوت شعر گوئی کا اظہار کرتا اور لہجے کی بلندی اور شکوہ بیان کو برقرار رکھتا۔ یہ چیزیں شامل کر کے روایت قصیدہ میں اضافہ کیا۔ اسکا کہ قصائد سن کر شاعری صلاحیت و جوہر کا بہت رعب چڑتا ہے اور ان کے قصائد موضوع کو اپنے ساتھ بہا لے جاتے ہیں لیکن مصحفی نے صرف فارسی قصیدے کے چند ممتاز شاعروں مثلاً خاقانی، انوری، تقی، عمری، و غیرہ کی پیروی نہیں کی بلکہ بعد حسانی رنگ و حراج کو اپنے قصیدے میں سوار کر لیا اور ان کے روایت سے الگ اردو قصیدے کی روایت بنائی جس میں وہ فطری لے موجود ہے جو اردو غزل کا جوہر ہے۔ مصحفی نے مختلف موضوعات و مشاہدات اردو قصیدے میں سوار کر کے دائرے کو وسیع کر دیا۔ اب قصیدہ صرف سلاطین و امراء کی مدح کا نام نہیں رہا بلکہ وہ موضوعات بھی قصیدے میں آئے جو اب تک تعداد کوئی کاموضوع تھے۔ اسی لیے مصحفی کے قصیدوں سے ان کے عہد، تہذیبی ماحول اور حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے اور آج بھی یہ قصیدے اسی لیے اہمیت رکھتے ہیں۔

مصحفی کے دور میں سنگدراغ زمینوں میں شعر کہنا، ستاری و چادر لٹکانی کا اظہار تھا۔ ان کے بہت سے قصائد سنگدراغ زمینوں میں ہیں اور ان زمینوں میں انھوں نے سنے سنے کالیوں اور مضامین کے ساتھ رواں دہری و شعر کا لے ہیں اور ان تمام خصوصیات کو بھی برقرار رکھا ہے جو قصیدے کی جان تھی جہاں۔ سنگدراغ زمینوں کا اعتراف کرنے کے لیے یہ چند خطے دیکھیے:

۱۔ ہر ہاتھ آٹھ سو سے ایک سو گریباں آٹھ سو دامن تو تھا سو چاک کے درمیان گریباں آٹھ سو دامن (بہرہ خود قافیہ ہیں اور گریباں، آٹھ سو دامن دھج ہے قصیدہ و رفت)

۲۔ ہوں کے آٹھ سو میں چہ روز اور چہ شبے ساٹھوں ایک
جیری ہی رکھتے ہیں اب ماو طلب ساٹھوں ایک

(شب۔ طلب کا لہجہ ہیں اور ساٹھوں ایک دھج ہے: درود علیہ السلام)

۳۔ ہے لعل اشک کا جو سرے نیچے رنگ و اشک
رکتا ہے کب وہ ہر گل اور گلے رنگ و اشک
(شک۔ رنگ کا قافیہ ہیں اور رنگ و اشک دھج ہے: درود علیہ السلام)

یہ بات خاص طور پر قابل توجہ ہے کہ یہاں بھی مصنفی نے اعتدال غلطی اور بلند آنگلی میں اپنا مخصوص دمیا لہجہ شامل کر کے اس میں "اعتدالیت" (Normality) پیدا کر دی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی مصنفی نے پوری مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ ان کے ہاں تختوں بہار یہ بھی ہیں اور عشق و فخر یہ بھی۔ بعض حصوں میں جو رنگ کا ذکر جھج کر ممدوح کو اپنی بدعالی و دھج دہی کی طرف شروع ہی میں ملامت کر دیا ہے۔ بہار یہ تعجب میں وہ رنگ و طوہر نکھر دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ممدوح بہار نے جن میں ایک ایسا نکھار پیدا کر دیا ہے جس سے دل کی کلی کھل اُٹھی ہے۔ اسی کیفیت نکھار اور احساس طرب میں قصیدہ "مگرچہ" کی طرف بڑھتا ہے۔ قصیدہ "درود کتب علی خاں" کی تعجب اس کی فخر بصورت مثال ہے۔ اسی طرح عاشقانہ تعجب میں حسن و عشق کی کیفیت کی تصویر اس سلیطے سے اُتارتے ہیں کہ قصیدہ میں دلچسپی کا پہلا انحراف کر فرما دیتا ہے مثلاً قصیدہ "درود نواب سعادت علی خاں" میں مصنفی نے ایک پرہی مثال کا سراپا تعجب میں بیان کیا ہے، بعد میں "مگرچہ" کے وقت یہ عقد و کھتا ہے کہ دراصل وہ پرہی مثال تو دلچ ہے۔ اسی طرح قصیدہ "درود نواب آصف اللہ" کی تعجب شکایت و شک و زمانہ سے شروع ہوتی ہے اور ایک مختلف فضا کو ابھارتی ہے۔ کلی تھا کہ کی تعجب میں قصیدے کے قاعدے کے ہر خلاف احساس افکار کے ساتھ خود اپنی ذات کو لٹا دیا گیا ہے۔ تعجب کا شعور مصنفی کے قصیدوں میں حسن و مثال کی رنگ و گلی کو برقرار رکھتا ہے۔ مصنفی نے قصیدے کو اپنے دل کی بات کہنے، اپنے مسائل اور حالات زمانہ کو بیان کرنے کے لیے طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔

"مگرچہ" میں بھی مصنفی اپنے فنی سلیطے کا اظہار کرتے ہیں۔ تعجب سمجھتے سمجھتے وہ خوبصورتی سے اس طرح "مگرچہ" کی طرف آتے ہیں کہ جب "درود" شروع ہوتی ہے تو اس وقت نکھار پاتا ہے کہ ہم "مگرچہ" کے پہلے سے گزر چکے ہیں۔ "مگرچہ" کا یہی حسن ہے کہ پتا نہ چلے کہ شاعر تعجب سے مگرچہ کہہ رہا ہے مثلاً قصیدہ "درود شاداب علی خاں" میں تعجب کے بعد یہ شعر آتے ہیں:

اس سے پوچھا میں کہ تو کون ہے کس کا ہے یہ ہار
جس کے پھولوں میں ہے دو گن کے چھپر کھٹ کی لپٹ
آئی لطف میں کہ اے بھرنی وضع سوال
ماننے سے مرے ہے ہوو نہ بک، دور ہو بہت
جاتا کیا نہیں ہے میرا سا خانم نام

میر کرنے کو میں آتی ہوں جہاں سے پلٹ (۲۰۳)

اسی طرح ”دردِ معادرت علی خاں“ میں ”گرچہ“ کا ظنی ذکر ہے اور یہی صورت ”دردِ کلب علی خاں“ والے قصیدے (برجِ عمل میں خیرِ عظیم کا ہے گزار) میں ملتی ہے۔

”گرچہ“ سے کرور ”درد“ آتی ہے۔ ”درد“ میں حسبِ نسب، معروض کی ذات و صفات کا مبالغہ آمیز بیان، اس کے گھوڑے، دھواں، ہاتھی کی تحریف اس طرح کی جاتی ہے کہ معروض کی غیر معمولی شخصیت اس کی بے پناہ طاقت اور بے حساب ثروت کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتے۔ ”درد“ میں بھی مسقطی اپنے دیکھے لکھے کے باوجود کامیاب ہیں۔ اس دیکھے لکھے کا یہاں یہ قاعدہ ہوتا ہے کہ شے والوں کو یہ درد حقیقی معلوم ہوتی ہے مثلاً آصف الدولہ کی درد میں لکھے گئے قصیدوں میں سے ایک قصیدہ کی درد کے یہ چند شعر دیکھیے جس سے یہ بات واضح ہوگی کہ دیکھے لکھا اور قورالکامی کے ساتھ یہاں درد میں مبالغہ محسوس نہیں ہوتا بلکہ درد انفرادی و حقیقی معلوم ہوتی ہے:

مسقطی کا یہ اس کے متحد ہیں یہاں	ہو سکے تھے سے جو کہ درد تو معروض کی بول
آصف الدولہ کو آواز بخشیش جس کا	شہر ہند کو ملے کر کے گیا استنبول
مومن ایک کہ کے وہ دیتا اوسے گنجِ قاروں	خانہ کرتا جو بنا عہد میں اوس کے بیلوں
عہد میں اوس کے ہے از بس کہ طرب عالمگیر	شادیاں کیں بچتے ہیں کیں گھر گھر دول
یہ ماں بیش و طرب کا ہے کہ راتوں کو لکھے	نہیں آتی نہیں گاتی ہیں جو سکھیاں ہندول

اپنے آصف کو سلیمان نہاں کیں نہ کیں

جس کے دروازہ پہ پرچوں کے ہیں اترے پتھول

عدل سے اوس کے نہ وہ صوبہ گراہی ہو

اوس کے دروازے پہ آتا ہے گدائی کرنے

لے کر لو سے فلک اچھو میں اپنے بنگلول

سماجہ سیم ہیں ایک کے ترے استاد

ہیں چڑھے اوان پہ چلا داد جو چاندی کے غول

چشمِ طوشید کو آتی ہے چکا چوندی سی

روئے کار اوان کے جو دیکھے ہے وہ سونے کا بھول

اس کے بعد مسقطی ہاتھی، گھوڑے اور طاقت کی درد کر کے ”دعا“ پر قصیدے کو ختم کر دیتے ہیں۔ اس میں ”دعا“ کہیں یہاں نہیں کرتے۔ نقشہ قصائد کی درد بھی نہ اثر ہیں خاص طور پر اس نغیہ قصیدے کی جس کا پہلا مصرع: جو ہاتھ آتا سرے بکھر کر ہاں، آتیں، دامن۔

قصیدہ ایک روایتی صنفِ سخن ہے جس کے حواض میں جاگیردارانہ نظام کی مدوح سرائیت کیے ہوئے ہے۔ اس روایتی صنف میں مضمون، ”گرچہ“ کے بعد درد آتی ہے اور درد کے بعد عرضی دعا اور دعا پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے۔ قصائد مسقطی کے خاتمے عام طور پر بغیر اظہار دعا کے صرف دعا پر ختم ہو جاتے ہیں۔ اگر کہیں اظہار دعا کرتے بھی ہیں تو صرف معروض کو اپنے حال کی طرف متوجہ کر کے دعا پر آ جاتے ہیں۔ اور اس کی نوعیت وہ ہوتی ہے جو ”دردِ خواب معادرت علی خاں“ والے قصیدے کے آخری شعر میں آتی ہے:

مسنکی ہے جو دماغ کو حیران و اب و ہزیم اس کے احوال پہ بھی تو حیرت ہو چک

قصیدے کا یہ وہ سامراج ہے جو ہر شاعر کے ہاں یکساں طور پر ملتا ہے شاعر اسی مقررہ دائرے میں اپنے
کلام شاعری و فن کا اظہار کرتا ہے۔ مسنکی بھی اسی دائرے میں رہتے ہوئے اپنے کمال فن کا اظہار کرتے ہیں۔ مسنکی
کے یہ قصیدے موضوعات کی راہ لگتی اور جیسے جیسے اظہار کی جتنی اور شاعرانہ انداز کی جد سے آج بھی دلچسپ ہیں۔
مسنکی کے حالات زندگی اور معرکے رائیوں کے لیے بھی یہی قصیدے کام آتے ہیں۔ مسنکی نے نئے مضامین، نئے
نئے تالیف، جست و خیز، ہزار ایک اور صنائع و صنایع کے استعمال سے خصوصاً قصیدات سے شاعرانہ حسن کو نگار دینے
پس مشاہیر چند نقیبات دیکھیے جن سے اظہار بیان بڑا اثر ہو جاتا ہے۔

- ۱۔ رنگہ شرع کی قسمی وہ معرہ ہیں تسکین وہ
- ۲۔ جس پہ پیاس کا یہ عالم نظر آیا مجھ کو
- ۳۔ بس کہ میں منہ ظم عشق کیا ہے آنکس
- ۴۔ ایک دوڑے ہے مرے بچک پر اس طرح
- ۵۔ نیم و انجم خواریں کا یہ عالم اس کے

مسنکی کے قصائد نہ جتنے ہوئے ایک ہفتے اور یا کی روانی وہ سہ ساقی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ صنائع و صنایع
بھی خصوصاً سارۃ العظیم، ایہام، حسن تعلیل، رعایت لفظ، صنعت اقتدار اور لطف و ہنر کا استعمال اس طرح کرتے ہیں کہ
صنائع اظہار بیان کا حدیں کر شعر کے اثر و تاثر کو بڑھا دیتے ہیں۔ انھوں نے حدود فن و تراکیب وضع کر کے زبان و
بیان کی قوت اظہار کو آگے بڑھایا ہے مثلاً بہت شعر آشوب، پر غراب قلم، چہاں اختلائی، رخنہ دار بخت، ختم کئی، آب
شب ہائے و غیرہ۔

بحیثیت مجموعی مسنکی کے قصائد دیکھیے تو ایک طرف مسنکی نے قصیدے کو تنوع و رنگی کے ساتھ استعمال
کر کے اس کے دائرے کو وسیع کیا ہے اور دوسری طرف اسے ایک نیا لہجہ دیا ہے جو بلند آہنگی اور دلچسپی کے احراز
سے پیدا ہوا ہے اور جو اس قصیدے کے لیے و آہنگ میں ایک نئی ہی چیز ہے۔ مسنکی اسی لیے کے نقاش کمال ہیں اور
اپنے رنگ کے ممتاز و منفرد قصیدہ گو ہیں۔

مسنکی نے رہامیات بھی لکھی ہیں اور قطعات بھی۔ مسدس و جنس بھی لکھے ہیں اور مرثیہ و سلام بھی۔ ان
سب اصنافِ سخن میں ان کا وہ بنیادی حواجز، انداز فکر اور احساسات و تجربات شامل ہیں جن کا مطالعہ ہم غزل، مثنوی اور
قصیدہ کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ رہامیات میں جن کی تعداد کم و بیش (۱۶۷) ہے، ان کے پاس تنوع ہے۔ ان
رہامیوں میں ذاتی حالات و واردات اور مشقیہ جذبات بھی بیان کیے گئے ہیں اور اخلاقی، لفظی و تصوف کو بھی موضوع
ختم بنایا ہے۔ بہت سی رہامیاں ایسی ہیں جن میں شاعرانہ تخیل ہے۔ ان میں بہت سی رہامیاں وہ ہیں جن سے اس دور
کے حالات اور خود مسنکی کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً محمد فہم جاں کے سلسلے میں جو رہامیاں لکھی ہیں ان سے
جہاں مجھوں نگاروں نے لکھی حکایت کا پتہ چلتا ہے وہاں اس دور کے عام معاشی و معاشرتی صورت حال کا بھی اندازہ ہوتا
ہے۔ یہ اندازہ رنگ و بو گو شاعر اس دور میں کوئی دوسرا نظر نہیں آتا۔

صحفی کی زبان:

صحفی کا یہ مطالعہ اور دورہ جانے کا اگر ان کی زبان کا مطالعہ نہ کیا جائے۔ یہ مطالعہ اس لیے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں مختلف لسانی اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ صحفی نے ایک وقت دہلی اور کھنڈ کے اثرات بھی قبول کیے ہیں اور مضامین و دلی نظم کو جو کچھ پر دامرودہ اور دہلی کھنڈ کے علاقوں کی زبان کے اثرات بھی قبول کیے ہیں۔ کلام صحفی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اردو زبان ایک نئے بیورو کی دور سے گزر رہی ہے۔ دوج ان اول میں میر، سودا اور دہلی کی زبان کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں خود اس دور کی دہلی کی زبان میں قدیم اثرات موجود تھے اور یہ اثرات صحفی کی زبان میں بھی نظر آتے ہیں۔ اگر اس دور کی دہلی کی کھنڈ کی زبانوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات معلوم ہوگی کہ کھنڈ میں قدیم زبان کو ترک کرنے کا عمل جیسے ہے اور کھنڈ کی زبان دہلی کی زبان کے مقابلے میں زیادہ جدید اور آج کی زبان سے زیادہ قریب ہے۔ میر نے غلام کی زبان کو، جو دہلی کی جامع مسجد کی سیر میں، پر اور گلی کو جس میں بولی ہائی تھی، استعمال کر کے اپنی طبع معمولی لفظی قوت سے اس کی "عامیت" کو ہادیا تھا لیکن یہ کام جو میر نے کیا ہر شاعر اس کام کو نہیں کر سکتا۔ صحفی نے غلام کی زبان کو، جیسی انھوں نے سنی اور بولی تھی، اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے۔ یہ وہ زبان تھی جو خود صحفی کی زندگی میں بدل گئی اور کھنڈ کے اہل کمال نے قدیم اثرات کو اپنی زبان سے خارج کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ دراصل یہ صرف ہندی الفاظ کو خارج کرنے کا عمل نہیں تھا بلکہ ان تمام الفاظ کو بولی زبان سے نکالنے کا حمان تھا جو کھنڈ میں عام طور پر نہیں بولے جاتے تھے اور کھنڈ والوں نے انھیں نہیں سنا تھا۔ زبان کے سلیطے میں اس عمل سے کھنڈ نے "عامیت" کو ترک کر کے زبان کے نئے عالمگیر روپ کو اپنا لیا تھا۔ کھنڈ کی یہ تہذیب غلام کی تہذیب تھی اور وہ الفاظ جو اس نے ترک کیے غلام کی زبان کا حصہ نہیں تھے وہ انھیں نہ صرف بولنے نہیں تھے بلکہ اگر کسی کے منہ سے یا کسی کے کلام میں انھیں سننے تو ان الفاظ کی اجنبیت پر ان کے کان کھڑے ہو جاتے۔ صحفی نے ۳۳ سال کی عمر میں دہلی سے کھنڈ آئے تھے۔ وہ زبان، جو وہ امرودہ سے بولتے آئے تھے اور وہ زبان جس سے دہلی میں انھیں واسطہ چڑھا، اپنے ساتھ کھنڈ لے کر آئے تھے اور یہی ان کی لفظی زبان تھی۔ کھنڈ کے طبقہ غلام پر ایسا ہی تہذیب کا اثر کرا تھا اور اسی لیے یہاں کی اردو زبان پر فارسی کا اثر نمایاں ہے۔ تاریخ نے "فارسیت" کے اس رجحان کو جب اپنی شاعری میں چکری تو ظاہر ہے کہ وہ تمام الفاظ اور خود خارج ہو گئے جو دہلی کی زبان کا حصہ تھے اور کھنڈ کی زبان کا حصہ نہیں تھے اور ان کی جگہ غلام کے پند یہ وہ مرحلہ فارسی الفاظ نے لے لی۔ صحفی کے "دوج ان اول" میں زبان کی قدیمت اسی لیے واضح طور پر دکھائی دیتی ہے لیکن ہر سنے "دوج ان" کے ساتھ ان کی زبان کھنڈ کی زبان سے زیادہ سے زیادہ قریب ہوتی جاتی ہے۔

صحفی کی زبان میں، جیسا ہم کہ آئے ہیں، میر، سودا اور دہلی کی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں اور ساتھ ہی اپنی زبان کے اثرات بھی موجود ہیں مثلاً حجاز کے سلیطے میں "وہ" بھی ملتا ہے اور "وہ" اور "وہ" بھی۔ میر کے ہاں دوج ان اول سے دوج ان ششم تک یکساں طور پر "وہ" (وہ کی جمع غائب) ملتا ہے۔ صحفی کے دور میں "وہ" متروک ہوئے گئے۔ دوج ان اول میں یہ بار بار استعمال میں آیا ہے۔ ایک جگہ دوج ان چہارم میں بھی آیا ہے۔ اس کے بعد یہ غائب ہو جاتا ہے۔ گویا جی زبان اس کے متروک ہونے کا تھا۔ "وہ" کی یہ صورتیں صحفی کے ہاں ملتی ہیں:

ع یہ دینا تو ایسے ہیں کہ گریخت پر آویں دیوان اول
 ع تم دے ہو کہ جس کے دل کو چاہو دیوان اول
 ع دے جو لوٹیں ہیں بہار بہن آرزوی دیوان اول
 ع مرچاتے ہیں بھر دے چپ دامن کو اٹھاتے ہو دیوان چہارم

بھی صورت دوسرے حنا کے ساتھ ہے۔ مصطفیٰ کے ہاں ان کی پرانی اور نئی ٹنکیں ساتھ ساتھ ملتی ہیں مثلاً "جس کے" بھی ملتا ہے، جو جدید صورت ہے، اور "جنھوں کے" بھی جو قدیم صورت ہے۔ "ہمارے ساتھ" بھی ملتا ہے اور "ہم ساتھ" بھی۔ "ہم" بمعنی "ہمارے" بھی ملتا ہے۔ حنا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے آبرو دہائی کی زبان میر دودا کے دور میں بدلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اسی طرح انہیں مصطفیٰ کے دور میں بھی بدل رہی ہے۔ یہ تہذیب اللہ کی قدیم، بھاری آوازوں کی جگہ نرم اور دلنشیں آوازوں کو اختیار کر رہی ہے۔ مصطفیٰ کے ہاں حنا کے حنا کی یہ چند صورتیں ملتی ہیں:

جنھوں	جنھوں کے ختم دل روشن ہیں وہ اس کو سمجھتے ہیں	دیوان اول
	رخ سے چل جنھوں کے تھی پتی کباب کی	دیوان پنجم
انھوں	چڑے سے نظر چپ ہی پر انھوں کی	دیوان اول
	کرنے لگا جو چچی میں جی سے انھوں کے رات	دیوان سوم
کھیں	از بس کہ کھیں روزوں پہ تھا شانہ پری کا	دیوان دوم
بھ ساتھ	پتا نہیں مجھ ساتھ وہ بازو جگ بھی	دیوان دوم
	دل اس کا بھی چاہے ہے مجھ ساتھ بولے کو دے	دیوان پنجم
ہم ساتھ	سودا کیا نہ تو نے ہم ساتھ دوستی کا	دیوان دوم
بھرے (مجھ)	خبر ہے کیا اسے مرنا ہے کون بھرے پر	دیوان پنجم
تھیں	چونک اٹھا وہ کہ تھیں خبر ہے صاحب اسے داہ	دیوان اول
ہم (ہمارے)	اک دل تو ہے ہم پاس اگر کچھ نہیں رکھتے	دیوان دوم
ہم پاس	آؤ کر ہم پاس تم انوں سے چپ کر خواب میں	دیوان چہارم

اسی طرح مصطفیٰ کے ہاں "فعل" و "مفعلات فعل" کی جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو بعد میں متروک ہو گئیں لیکن میر دودا کے زمانے تک مستعمل و مروج تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ فعل و مفعلات فعل کی یہ صورتیں ان کی زبان پر چڑھی ہوئی تھیں اور وہ انھیں امر و بدئی سے اپنے ساتھ لائے تھے۔ آج بھی مغربی یورپی کے قصوں اور کٹری بولی کے حقائق میں یہ سننے میں آتی ہیں۔ فعل و مفعلات فعل کے استعمال میں تین زبانیں زیادہ نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ عام طور پر یہ مرکب فعل کی صورتیں ہیں اور مرکب فعل میں اعدادی فعل (فعل ناقص) کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں جیسے فعل حال میں "رہے ہے" "بجائے" "رہتا ہے"۔ "سوچے ہے" "بجائے" "سوچتا ہے"۔ "تو کھوں ہوں" "بجائے" "تو کھتا ہوں"۔ "بہو ہے" "بجائے" "بھوتا ہے"۔ "کھیں ہیں" "بجائے" "کھتے ہیں"۔ "نکھوں ہوں" "بجائے" "نکھتا ہوں"۔ مصطفیٰ نے اپنے کام میں انھیں اس طرح استعمال کیا ہے:

رہے ہے کہ دل میں کہہ کر میں وہ جیتی رہے ہے
 دھان اول
 سوئے ہے رفتہ رفتہ مجھ کو سوئے ہے جنوں ہو جانے کا
 دھان اول
 دیکھوں ہوں میں جس دم دیکھوں ہوں اپنی طرف پس کر یہ کہتا ہے
 دھان اول
 ہو ہے دل تو خوش ہو ہے چاکہ در کو دیکھ
 دھان اول
 کھیں ہیں اور لوگ کھیں ہیں وہ چن تھا
 دھان دوم
 ہوئے ہے ہوئے جا ہے سب کچھ فراموش
 دھان دوم
 نکلوں ہوں جہاں سانگوں ہوں منہ اس کا کہ شرم نے
 دھان پنجم
 آجاتے ہے ہم کو فطش آجاتے ہے اک شہرہ گل میں
 دھان پنجم
 کردوں ہوں میں جو دل دینے میں تاخیر کروں ہوں تو کاں
 دھان پنجم
 یہی صورت فعل، ماضی کے ساتھ ہے۔ ”دیکھے تھا“ ”بھانے“ ”دیکھتا تھا“۔ ”بھانیں تھے“ ”بھانے“ ”پہنتے تھے“۔ ”کے تھے“
 ”بھانے“ ”نکلتے تھے“۔ ”بھرتے تھا“ ”بھانے“ ”بھرتا تھا“۔ ”مسمیٰ نے انہیں اپنے کلام میں اس طرح استعمال کیا ہے
 دیکھے تھا میں بھی دیکھے تھا کھڑا لیر کو خلوت سے نکال
 دھان سوم
 کھیں تھے کھیں تھے لاکھوں گریباں انھوں کے ہاتھوں سے
 دھان سوم
 کھتی کھتی تھی مسمیٰ آرام سے بیٹانے میں بھری
 دھان پنجم
 بھرے تھا ہمارا بھرے تھا ہمارے بگ و شام
 دھان پنجم
 دوسری صورت مسمیٰ کے ہاں یہ لفظ ہے کہ فاعل اگر جمع ہے تو مرکب فعل کے دونوں اجزاء بھی جمع کے صیغے میں استعمال
 ہوتے ہیں مثلاً:

پڑی ہیں نظر پڑی ہیں ہزاروں حواہ پست و بلند
 دھان چہارم
 یہاں ”حواہ“ جمع فاعل ہے۔ اس کی مناسبت سے فعل مرکب ”پڑی ہیں“ کے دونوں لفظ ”پڑی“ ”ہیں“ جمع استعمال
 کیے گئے ہیں۔ اس کی چودہ صورت یہ ہے کہ پہلا لفظ ”پڑے“ (واحد) اور دوسرا ”ہیں“ (جمع) استعمال ہوتا ہے مسمیٰ
 کے دواوین سے اس کی چند مثالیں اور دیکھیے:

چلیں ہیں اگر جب سرو کسی کا لے چلیں ہیں ہم تو وہ
 دھان چہارم
 چھاڑی ہیں گل چھاڑی ہیں گر چہاں۔ نوپے ہے ہال سنبل
 دھان چہارم
 نکلیں ہیں تربت سے مری نکلیں ہیں پے چھ جو آہیں
 دھان چہارم
 تڑچی ہیں ہر چہ کہ سونگل تڑچی ہیں پڑے خون میں
 دھان پنجم
 رکھیں ہیں رکھیں ہیں مٹی میں مگر مجھ سے بدگمانی آج
 دھان پنجم
 اسی اصول کے پیش نظر جیسے جمع فاعل کے ساتھ دو مرکب فعل کے دونوں اجزاء جمع لاتے ہیں ماضی طرح واحد فاعل کے
 ساتھ مرکب فعل واحد استعمال کرتے ہیں جیسے:

کہے ہے میں تجھ سے کون جل تو کہے ہے نہیں چلا
 دھان دوم
 کرے ہے اے مسمیٰ وہ تجھ سے گرسر کھی کرے ہے
 دھان پنجم

قدیم اردو میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی عام تھی کہ اگر عامل ملج ہے تو فعل کی ملج ”اس“ لگا کر بناتے تھے۔ یہ صورت قدیم اردو میں بھی ملتی ہے۔ میر و سدا کے ہاں بھی ملتی ہے۔ جی کہ داغ و بلوی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ میر کے ہاں اس کی صورت یہ ہے۔ راج ماشتوں میں ر چیاں پلاواں۔ مصحفی کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے جیسے:

تھیں میر تئیں خدا کو یہ فکلیں دکھایاں	دیوان اول
اس نے تو اپنی آنکھیں بھی ہے ہے نہ کھولیاں	دیوان اول
مانگا جو میں نے میر تو آنکھیں جھکاواں	دیوان دوم
کھپیا کی طلب میں گواہیں مدد ہی کو جب چلیاں	دیوان سوم

تیسرے یہ کہ مصحفی نے بعض مصادر ایسے استعمال کیے ہیں جو آج بھی مغربی یوپی کے قصبوں شہروں میں استعمال ہوتے ہیں لیکن چھٹے اردو نے انہیں ایک دو اس، ایک صورت دے کر اپنا لیے۔ ”کھکھا“ مصدر کے بجائے اب ”بگھکھا“ مصدر استعمال ہوتا ہے۔ ”چلاوا“ کے بجائے ”چانا“ اور ”بھوتا“ کے بجائے ”بھوتا“ وغیرہ۔ مصحفی نے اس کی چھٹے صورت کے ساتھ اس کی قدیم صورتیں بھی استعمال کی ہیں مثلاً

مصدر ”بگھکھا“ ہے۔ سرکات کے نذر اس کی بگھکے کے نہیں ہم

یہ جی میں نہ آیا کہ کبھی خدا تو بگھکائیں

مصدر ”بھوتا“ ہے۔ ہر روز میر ہوتا ہے ہر روز کھوں ہوں

مصدر ”چھانا“ بجائے ”چھانا“ گر اور غزل اچھ سے اس وقت چھاتے ہو

مصحفی کے ہاں بعض مغربی فارسی کی ایسی لسانی صورتیں ملتی ہیں جو انہیں آج کے اردو میر و سدا کے دور سے اور آج کے میر کو قدیم اردو سے روئے میں ملی ہیں مثلاً میر کہتے ہیں: راج جو کوئی حلائی ہوتا آؤ کہو حرا جائے میں ”حلائی“ یعنی حلائی کرنے والا/حلائی۔ اس طریقے میں اردو زبان کی اپنی قواعد کا مزاج شامل ہے۔ یہی کام مصحفی کرتے ہیں اور ”تھانا“ سے ”تھانائی“۔ ”رہ گز“ سے ”رہ گزوی“ یعنی راہ گیر۔ دہرہ ”سوی“ بمعنی سفر کرنے والا/مسافر بناتے ہیں۔ اسی طرح مگر اس کے برعکس اسم فاعل سے اسم صفت بنالیتے ہیں جیسے مٹروں سے مٹروں، مددگار سے مددگاری، سودار سے سوداری، حقیر سے حقیری وغیرہ۔ مصحفی کے کام میں وہ اس طرح ملتے ہیں:

حلائی	ہوں حلائی جو چاہے کھ چاہے	دیوان چہارم
تھانائی	ساتھ بھرتا ہے لگا اس کے تھانائی سا	دیوان اول
رہ گزاری	پوچھا جو کسی نے تو کہا رہ گزری تھا	دیوان اول
	دیوانے میں کم ہواے گزہ رنگوری کا	دیوان سوم
سفری	دل کوچ میں رہتا ہے بھٹہ سفری کا	دیوان سوم

اس کی دوسری صورت کی مثالیں یہ ہیں:

حقیری	انزوا خوب ہے اب وقت حقیری آیا	دیوان سوم
مٹروں	کہ میں پر مٹروں اردو ہے مٹروں کے عالم میں	دیوان چہارم
سوداری	بلجمن سے جب کریں ہیں سوداری انگلیاں	دیوان چہارم

مزاح نگاری کچھ اور بھی کریں جو مزاح نگاری کا نام لے لے
 غرتے کیا غرتے سے پچھلے کوئی ساحل کی حقیقت
 (غریق ہونے والا)

وضع الفاظ کے اس سلسلے میں اردو زبان کا محدود مزاح نگاروں کا کام کر رہا ہے اور آج بھی گاہ گاہ "مشہوری" کا لفظ سننے میں آجاتا ہے۔

جیسا کہ ہم آئندہ اور پھر کے سلسلے میں مطالعہ میں لکھ آئے ہیں کہ پہلے "بکھی" کے لیے یہ کہہ سکتے ہیں، کہ وہ بکھی، بکھی وغیرہ الفاظ ہوتے تھے دشمنوں دشمنی کے ہاں بکھی باز "بکھو" کا لفظ ملتا ہے۔ پھر کے ہاں مزاح نگاروں میں اول سے مزاح نگار ششم تک "بکھو" کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ سبھی کے ہاں "بکھی" اور "بکھو" دونوں استعمال ہو رہے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں الفاظ ایک وقت عام ہوں چال کی زبان میں مستعمل تھے لیکن "بکھی" کا استعمال زیادہ ہونے لگا تھا۔

بکھی گریں بکھی بیا ہو یک قطرہ آب تھہ یں
 مزاح نگار اول
 اور کے شعر سے رجعت نہیں جی اس کا بکھی
 مزاح نگار چہارم
 بکھو یہ عشق وہ نہیں کہ بکھو ہو بکھو نہ ہو
 مزاح نگار سوم
 نہ ہوا نرم مری گریہ و زاری سے بکھو
 مزاح نگار سوم
 بکھو سا خوش نغمہ نہ بکھو ہاتھ لگا اس کے بکھو
 مزاح نگار ششم
 دل جس کا نام ہے وہ بکھو رزم عشق میں
 مزاح نگار ہفتم
 بکھی اور بکھو ایک ساتھ: چہرہ بچتا ہو بکھی اور بکھو رخسار دراز
 مزاح نگار سوم
 اسی طرح سبھی "بکھا" اور "بکھی" دونوں کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں:

بکھا جان بکھی ہے بکھی اور دل بکھا کرتا ہے درد

سبھی کے ہاں علامت فاعل "نے" "مخدوف اور" "نے" "موجز دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے

"نے" "مخدوف شب جو میں دست خیال اس کی کمر پر رکھا
 مزاح نگار اول
 جس کیوتہ کو میں خطا دے کے وہاں بھیجا تھا
 مزاح نگار سوم
 میں تھہ سے کیوں کہا تھا مرنے ہوں جان تھہ پر
 مزاح نگار چہارم
 میں داس نعل و کوبر کی کامیں نکالیں
 مزاح نگار ہفتم
 درد بڑی معنی کا نہ میں سلسلہ توڑا
 مزاح نگار ششم
 میں نکلا تھا ترے جی سے یہ ارماں کیا
 مزاح نگار ہفتم
 ہر چند ہوں آوارہ دے سبھی میں نے
 مزاح نگار اول
 اس نے ترے پاؤں کی حنا کو نہیں دیکھا
 مزاح نگار دوم
 سبھی دلی کو پھر کر جو نہ دیکھا ہم نے
 مزاح نگار سوم

سبھی کے ہاں بکھی الاصل اور فارسی و عربی الفاظ کو محفل اور حرف اضافت سے جوڑنے کا عمل اسی طرح ملتا ہے جس طرح میر و صوفیاء کے دور میں ملتا ہے اور جس کا اب ذرا بعد ہوا دور زمانے میں شروع ہوا ہے۔

اس ”جملہ“ میں ہمیں نے خود اسی طرح بار بار وصف اور حرف اضافت کا استعمال کیا ہے۔ مصطفیٰ کے پاس اس کی چند مثالیں دیکھیں۔

دعایاں اول	تک ڈھیلے چچ دانت پٹی دستار دیکھنا	مطلب کا استعمال
دعایاں دوم	مڑگاں کی اس کے سونیاں مڑ مڑ گئیں دیکھن	
دعایاں عظیم	اس کو بھی گورہ کرے میں کوئی ڈال آئے گی گا	
دعایاں سوم	گرمی کی زب ہے ساقی اور ایکسٹریکٹوں نے	حرف اضافت کا استعمال
دعایاں چہارم	سلف: تھ ہے قرا مسجد مسجد الی لہاز	
دعایاں چہارم	سبزہ ہے اور لفظ مہکات بھی ہے	

اسی طرح وہ دعویٰ "اصل فقہوں کی" ہے۔ "یہ" سے ملنا کہ احتمال کیا ہے خطا:

چل چل	سودا ہی یہاں کا چل چل تھا	دیوانِ مجسم
دن بدن	دن بدن جی رہتی ایم شہب	دیوانِ ختم

”سستی کے ابا، اودھر، اچھر، اچھر کو دھر، جیہڑہ“ سب ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں۔ اب صرف ”اچھر، اچھر، جیہڑہ“ استعمال ہوتے ہیں۔

اسی طرح ”بھڑ“ سسکی کے دور میں ”پھیر“ بھی استعمال ہوتا تھا۔ سسکی کے ہاں دلوں میں سورجس ٹپتی تھی لیکن نہ پادوتر ”بھڑ“ استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح عام بول چال کی زبان میں ”تکلی“ کا لفظ بھانے ”سیر“ بھی استعمال ہوتا تھا۔ سیر کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ سسکی کے ہاں بھی یہ صورت ملتی ہے: سچ ذکر تے پھریں آپ تکلی اور پائے۔ دیوانِ ہجویم

مصطفیٰ نے بعض الفاظ کو اس طرح بانٹ دیا ہے جس طرح وہ عوام میں مروج تھے مثلاً: خمر (خمر) اور (خمر) زمرانی (زمرانی):

دیران اول	دل لاکوں کے جھروں سے جو پاؤں تھا ہمیشہ	جھروں جھروں
دیران چشم	اب کہیں لاکوں کے جھروں سے رنگوں کی یہ دھوم	
دیران ہنسم	نر کے لیے بھرتے ہیں مٹ ہاتھ میں جھروں	
دیران اول	مہ سے پھر گئیں تاج کی آئینیں	تاج
دیران اول	شب فراق کی بسکی ہی ہے ڈرائی رات	ڈرائی

سودا کا تم جانے چری کے ہاں "عمر"؛ "مہر"؛ "مہر" کا استعمال ہوتا ہے۔ آئندہ کتابی کے دور میں بھی یہ اسی طرح استعمال ہوتے تھے۔ مصنفی کے ہاں اس کی پرانی اور نئی دونوں صورتیں ملتی ہیں جیسے:

ظفر میر	تو میری بھی طرف ہاں اک نظر ہر دیکھ لیتا ہے	دیوانِ سوم
بہر عمر	جانک غلیوں کی رہا بھر عمر سر پہ چھانا	دیوانِ اول
	تو جان بھر عمر بد ساتیں رہیں گی	دیوانِ ششم

”میں“ اور ”میں“ میں“ بھی بلا تکیف استعمال کرتے ہیں گویا ”دورمیان“ لفظ ”میں“ کا محرف ہے حالانکہ یہ معنی فقط ”میان“ سے اخذ ہوتے ہیں:

دورمیان میں دورمیان میں قلاب محسوس دن تھا روحانی اول

دلوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے دیوانِ مہتمم

فارسی لفظ ”پہ از بد“ کا استعمال سودا کے ہاں بہت ہے۔ خداداد عالم نے اسے متروک قرار دیا تھا۔ خود مصنفی کے دور میں یہ استعمال بہت کم ہو گیا تھا لیکن مصنفی نے انھیں خصوصاً ایران اول میں ہر بار استعمال کیا ہے:

۴۔ تکلیف بانگور دا بانہ ہے جی دیوان اول

وہ بلبل پہ لکھی موندہ تھیں کہ بعد از مرگ وہ ان عظیم

کتاب آئینه اوزارخ جس طرح شب کو رو باغداد

کشم از زمین فحش چکه به مال سانسوں کا دیا ان کا

در جواب اس کے وہاں سے غلط دشنام آیا

در جواب اس نے نہ کھٹا غصہ بھی اور سناہا

مسکنی مادہ کی مصادر کو جس کے توں شعر میں جامعہ لیے ہیں۔ یہ صورت ہمیں غالب کے ہاں بھی خصوصاً ان غزلوں میں ملتی ہیں جو بیت کے زیرِ نظم کی تھیں۔ مسکنی کے ہاں ان کی یہ صورت ملتی ہے:

قدم اس دنگ سے مست رکھا کرو وقتِ خرامہوں دیوانِ اول

کرتا تھا یہ دل چاہی اسی مشق تھوڑی

ہے ہم سبھی اسے کیا ہے وہ دھماکا دیوانہ اول

ابھی جراحت دل کے ہے یہ شدت میں ہے

ہاں جب اس نے ٹھوڑے وقت رخصتِ آب پر وہاں پہنچ

الکتا سے دیوان سرگرم و سرگرمی میں ہے

تعلیق جانے کے سلسلے میں چند باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ مصحفی عربی الفاظ کی جمع سے اردو جمع بنالیتے ہیں۔ یہ کام سونے لگی کیا تھا اور ”شعرا“ کی اردو جمع بنانے کا کر ”شعراؤں“ شعرا میں نامدھ تھا۔ یہی صورت مصحفی کے ہاں ملتی ہے جیسے:

اولیاء کس (دولی کی جمع اولیاء کس کی جمع اولیاء کس) : اولیاء کس کو بھی گھنچا کس نے آخروں پر رکھ دیا ہے اور اولیاء کس (حرکت) : حرکات - حرکاتیں : لاکھوں حرکاتیں ہیں اس کا مستعمل ہو گیا ہے اور یہاں چارم

اسی طرح ”اٹھارہ تھیں“، ”آٹھ تھیں“، ”سٹھ تھیں“ بھی استعمال کیا ہے۔

مصطفیٰ نے فتح جانے کے دو سب طریقے استعمال کیے ہیں جو اردو میں عام ہیں لیکن انہیں کہیں وہ الف نون (اں) کا کبھی فتح نہ لیتے ہیں جیسے:

دعایاں چہارم	کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ میں کوٹھل کہے
دعایاں چہم (تھامہ)	دعہ سایہ سے ترے اس کا جب بھی تو نہ جان دستہ نکاح میں گرید ہی کانپے ٹانہل
دعایاں آٹھم	آدمے گاس سے کا تو یاں پشت دست کھائے سجی نہیں سے کاسے چینی کھلت کھائے

یہاں ہم نے دوادہوی مسکنی سے صرف دو مثالیں دی ہیں جو آج کی زبان اور اپنے دور کے دوسرے شعرا سے مختلف ہیں۔ جماعت کی زبان پر دہلی، فیض آباد اور کھنوی کی زبان کے اثرات ملتے ہیں۔ انکا کی زبان پر مرشد آباد، فیض آباد اور دہلی کے طریق خاص کی شہری زبان کے اثرات ملتے ہیں لیکن مسکنی کی زبان پر مٹری، بولی، سدھانل کھنڈ، دہلی و کھنڈ کے عوام و خاص کی زبان کے ملے جلے اثرات ہیں اسی لیے ان کے کام میں وہ قصباتی انفرادی استعمال میں آگئے ہیں جو جماعت و انکا کے پاس نہیں ملتے۔ مسکنی کی زبان کا دائرہ اسی لیے نسبتاً زیادہ وسیع ہے اور اسی لیے انکا کی زبان زیادہ جدید اور ان کے مقابلے میں مسکنی کی زبان قدرے کم جدید ہے۔ زبان کا یہی دور رخ تھا جسے دیکھ کر دہلی والے لکھنویں آزاد کو مسکنی کی زبان میں ”امر و نہی“ نظر آیا تھا۔

جماعت، انکا اور مسکنی کے ہم عصر ایک اور شاعر سعادت علی خاں رنگیں ہیں جن کا مسکنی کی طرح، پورا کام ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ یہی ان تینوں شاعروں کی طرح شیروں و سلیمان شہو سے وابستہ تھے۔ دہلی سے کھنڈ آ کر رنگیں نے ”ازاد ہا“ ”خزائن“ ”دعایاں و رباعیہ“ مسکنی کو لکھا تھا اور مسکنی کی اس کے بارے میں یہ رائے تھی کہ ”کھاں ہمایاں کم اصلاح برآمد“ [۲۰۵] اگلے باب میں ہم اسی بڑے گوہرِ جدت پسند اور دلچسپ شاعر کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

[۱] دستور قصاصت، اصلاحی یکساں مرتبہ تاجی زلی خاں مرثی، ص ۸۸، ہندوستان پریس، راجپور ۱۹۳۳ء

[۲] صفحہ شریا مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۳، انجمن ترقی اردو دہلی، آدو، ۱۹۳۳ء

[۳] ایضاً، ص ۳

[۴] ایضاً

[۵] ایضاً، ص ۳

[۶] ایضاً، ص ۳۶

[۷] ایضاً، ص ۶۳

[۸] ایضاً، ص ۶۳

[۹] ایضاً، ص ۶۳

[۱۰] تذکرہ ہندی از نظام بھائی مسکنی، مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۳، انجمن ترقی اردو دہلی، آدو، ۱۹۳۳ء

[۱۱] دیکھیے محولہ بالا تذکرہ ”صفحہ شریا“، ص ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵

[۱۲] ایضاً، ص ۹

[۱۳] ایضاً، ص ۱۹، ۲۵، ۲۶، ۲۷

[۱۴] ایضاً، ص ۲۵

[۱۵] ایضاً، ص ۲۴

[۱۶] ایضاً، ص ۷۸

[۱۷] ایضاً، ص ۵۹

- [۱۸۰] ایضاً، ص ۸
[۲۰] ایضاً، ص ۱۵
[۲۲] ایضاً، ص ۱۹
[۲۳] ایضاً، ص ۲۹
[۲۶] ایضاً، ص ۳۷
[۲۸] ایضاً، ص ۵۵
[۳۰] ایضاً، ص ۱۴
[۳۳] ایضاً، ص ۳۷
[۳۴] مقدمہ شریا نکولہ بالا، ص ۳۶
[۳۶] ایضاً، ص ۵۰
[۳۸] ایضاً، ص ۶۱
[۴۰] ایضاً، ص ۳۳
[۴۲] ایضاً، ص ۱۲
[۴۳] ایضاً، ص ۲۱
[۴۶] ایضاً، ص ۵۴
[۴۸] گلشن بہار، میرزا علی گلف، ص ۱۷۱، حیدرآباد دکن، ۱۹۰۶ء
[۴۹] تذکرہ ہندی نکولہ بالا، صفحہ ۲۰۴
[۵۰] مجمع الفوائد (تلمی)، مصنفی، بخزانہ پنجاب، بخیرہ شریا نکولہ بالا، ص ۱۰۲
[۵۱] مقدمہ شریا نکولہ بالا، ص ۲
[۵۲] ایضاً
[۵۳] دستور القضاۃ، ص ۱۰۰، علی گلف، مرتبہ امتیاز علی شاہ، علی گلف، ص ۸۳، بخیرہ شریا نکولہ بالا، ص ۱۰۴
[۵۴] مقدمہ شریا نکولہ بالا، ص ۳۵
[۵۵] ایضاً، ص ۵۷
[۵۶] ایضاً، ص ۷۷
[۵۷] تذکرہ ہندی، مصنفی، میرزا علی گلف، ص ۱۲۳، علی گلف، مرتبہ امتیاز علی شاہ، علی گلف، ص ۱۰۴
[۵۸] ایضاً، ص ۲۱
[۶۰] ایضاً، ص ۸۱
[۶۲] ایضاً، ص ۲۸۲
[۶۳] تذکرہ شریا نکولہ بالا، ص ۱۰۲
[۶۶] ایضاً، ص ۲۱

(۱۱۹) ایضاً	(۱۲۰) ایضاً، ص ۳۷۸
(۱۲۱) ایضاً، ص ۱۱۵	(۱۲۲) ایضاً، ص ۱۲۰
(۱۲۳) ایضاً، ص ۱۷۰	(۱۲۴) ایضاً، ص ۱۸۳
(۱۲۵) ایضاً، ص ۱۸۹	(۱۲۶) ایضاً، ص ۳۱۰
(۱۲۷) ایضاً، ص ۳۳۴	(۱۲۸) ایضاً، ص ۵۸
(۱۲۹) ایضاً، ص ۱۸-۱۷	(۱۳۰) ایضاً، ص ۷
(۱۳۱) ایضاً، ص ۲۵۳	(۱۳۲) ایضاً، علی المرتضیٰ، ص ۲۳۳، ۲۷۷
(۱۳۳) ایضاً، ص ۲۹۵	(۱۳۴) ایضاً، ص ۶۲
(۱۳۵) ایضاً، ص ۸۹، ۸۵	(۱۳۶) ایضاً، ص ۱۰۰
(۱۳۷) ایضاً، ص ۱۰۹	(۱۳۸) ایضاً، ص ۳۰
(۱۳۹) ایضاً، ص ۵	(۱۴۰) ایضاً، ص ۳۳۵
(۱۴۱) ایضاً، ص ۲۶۰	(۱۴۲) ایضاً، ص ۳۵۸
(۱۴۳) ایضاً	(۱۴۴) ایضاً، ص ۳۳۴
(۱۴۵) ایضاً، ص ۳۴۸	(۱۴۶) ایضاً، ص ۳۵۷
(۱۴۷) ایضاً، دیکھیے ص ۵۲، ۶۹، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰	(۱۴۸) ایضاً، ص ۳۷۳
(۱۴۹) ایضاً، ص ۲۸۸	(۱۵۰) ایضاً، ص ۳۸۷
(۱۵۱) ایضاً، ص ۳۸۷	(۱۵۲) ایضاً، ص ۳۸۷

(۱۵۳) مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۳۳، بخروند، پنجاب، یونیورسٹی، لاہور

(۱۵۴) ریش انصاف، بخروند، لاہور، ص ۲۸۷

(۱۵۵) ایضاً، ص ۲۵۰

(۱۵۶) قوسین میں منسلکات کا عنوان مجمع الفوائد (قلمی) بخروند، پنجاب، یونیورسٹی، لاہور کے مطابق ہے۔ (ن۔ج)

(۱۵۷) شعرائے ہندی، (۱۱۸۸ھ) میر حسن مرچ، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۲۷، دارالحدیث، لاہور، ۱۹۷۹ء

(۱۵۸) تذکرہ ہندی، مصنفی، بخروند، لاہور، ص ۳

(۱۵۹) تذکرہ ہندی، مصنفی، بخروند، لاہور، ص ۳۳۸

(۱۶۰) دیکھیے مجمع الفوائد (قلمی) ص ۳۳۸، ذخیرہ کفای، پنجاب، یونیورسٹی، لاہور

(۱۶۱) کلیات مصنفی، دیوان چہارم، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۵۳۷-۵۳۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۳ء

(۱۶۲) کلیات مصنفی کے آٹھوں دواویں کو مصنفی کے مطالعہ میں استعمال کیا ہے۔ (ن۔ج)

(۱۶۳) دیوان ہجیم، مصنفی، قاضی عبدالودود، بخار، ص ۵۸-۵۹، جلد ۳، شمارہ ۱، ماہ جولائی، ۱۹۳۷ء

(۱۶۴) کلیات مصنفی، دیوان ششم (رباعیہ)، مرتبہ نور الحسن نقوی (طبع دوم) ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۳ء

[۱۶۳] ادبیات ششم، مکتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، (طبع دوم) ۱۹۹۳ء۔

[۱۶۵] ص ۱۶، مکتبہ تحریک، اعظم الدولہ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد فاروقی، ص ۷۷، دہلی، پنج پور پریس، ۱۹۶۱ء۔

[۱۶۶] ایضاً ص ۵۸۹

[۱۶۷] ادبیات ششم، مکتبہ بالا، ص ۲۹

[۱۶۸] ادبیات ششم، مکتبہ بالا، ص ۲۸-۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۳ء۔

[۱۶۹] تذکرہ ہندی، مکتبہ بالا، ص ۲۰۳

[۱۷۰] دستور اقصا، ص ۱۰، دہلی، مکتبہ ہر تپا قیاد علی خان مرثی، دہلی، ص ۲۳، راجپور، ۱۹۳۳ء۔

[۱۷۱] تاریخ گودھ، حکیم محمد افغانی خان، جلد چہارم، ص ۱۶۶، طبع نو لکھنؤ، ۱۹۱۹ء۔

[۱۷۲] ادبیات ششم کے مکتبہ طے اور مطبوعہ جہان دونوں میں ایک غزل جس کے مطلع کا پہلا مصرع ہے

جہان کیس کو طالب نگارہ جو پایا کرتے، غلطی سے دو بارہ درج ہو گئی ہے اس لیے میں نے ان دو کو ایک شمار کیا ہے۔

[۱۷۳] کلیات ششمی، جلد نم، (تقدیم) طبع سوم، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۹ء۔

[۱۷۴] ریاض الفصحی، ششمی، ص ۲۸، مکتبہ بالا

[۱۷۵] ایضاً ص ۲۸۸

[۱۷۶] ششمی اور اس کے ادبیات ان کا راجپوری نسخہ محمد عبدالسلام خاں راجپوری، محضون، مطبوعہ معارف، فیروز، جلد ۳،

اعظم گڑھ، دہلی، ۱۹۴۷ء۔

[۱۷۷] ادبیات ششمی، مرتبہ اخترجہ، امیر لکھنؤ، امیر پتائی، مطبوعہ خدا بخش اور غفلت پبلک لائبریری، چنہ، ۱۹۹۰ء۔

[۱۷۸] تذکرہ ہندی، ص ۱۷۹، مکتبہ بالا

[۱۷۹] ایضاً ص ۸۹

[۱۸۰] مقدمہ ثریا، ص ۵۳، مکتبہ بالا

[۱۸۱] ریاض الفصحی، ششمی، ص ۲۳۹، مکتبہ بالا

[۱۸۲] اعجاز سے لڑاق کو کچھوری، ص ۳۹، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۱۹۵۶ء۔

[۱۸۳] تجزیہ حاشیہ، مکتبہ گورکھپوری، ص ۱۸۵، ادارہ شامیت اردو، حیدر آباد، دکن، ۱۹۳۵ء۔

[۱۸۴] آب حیات، جھڑپن، آزاد، ص ۳۱۲، ڈاکٹر لکھنؤ، لاہور، (پاروہم) ص ۱۸۵، ادارہ

[۱۸۵] گلستان، سید عبادت، ص ۲۲۳، ادارہ الفصحی، اعظم گڑھ، ۱۳۷۰ھ

[۱۸۶] شعرا ہند، حصہ اول، عبدالسلام نقوی، ص ۵۰۳، ادارہ الفصحی، اعظم گڑھ، ۱۹۳۹ء۔

[۱۸۷] ادبی کارستان، شامی، نور الحسن، ص ۲۳۸، ادارہ کبھی سندھ کرانی، ۱۹۶۶ء۔

[۱۸۸] تذکرہ اشعار، حضرت مولائی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۳۶، ادارہ یادگار غالب کراچی، ۱۹۹۹ء۔

[۱۸۹] کلیات ششمی، ادبیات ششم، نظام ہدائی، ششمی، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۸-۲۹، مجلس ترقی ادب، لاہور

۱۹۹۳ء

[۱۹۰] مجموعہ نغز، جلد دوم، قدرت اللہ، ص ۱۳۴، دہلی، ۱۹۷۳ء۔

(۱۹۱) ایضاً ص ۶۹

(۱۹۳) اس بحث کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۶۹-۳۶۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۷ء

(۱۹۳) تاریخ ادب اردو، جلد دوم ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۳۶-۶۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۸۷ء

(۱۹۳) تاریخ ادب اردو، جلد اول ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۳۶-۲۳۶، طبع چہارم، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۵ء

(۱۹۵) شکوئی، نثر انکیت، مرتبہ عبداللہ دریا، پادی شیخ ثانی، طبع معارف اعظم گڑھ، ۱۳۳۶ھ میں اشعار کی تعداد (۳۵۹) ہے جب کہ "کلیاتِ مسکنی" حصہ دوم، دایمان نجم مرتبہ نور الحسن نقوی، مطبوعہ مجلس اشاعت ادب دہلی، ۱۹۶۹ء میں تعداد اشعار (۳۵۳) ہے اور کلیاتِ مسکنی، دایمان نجم مرتبہ نور الحسن نقوی، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۳ء میں تعداد اشعار (۳۶۱) ہے۔ میں نے یہی دایمان نجم استعمال کیا ہے۔ (ج-ب، ج)

(۱۹۶) تاریخ ادب اردو، جلد دوم ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۳۸، ص ۸۳۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۷ء

(۱۹۷) ایضاً، نثر پاکستان، مسکنی نمبر۔ مرتبہ نیاز فتح پوری، دیکھیے مضمون "مسکنی کی طبعی مطبوعہ شکوئی" از عبدالہادی آسی، ص ۸۶-۸۶، کراچی، ۱۹۶۳ء

(۱۹۸) ایضاً ص ۹۳-۹۷

(۱۹۹) کلیاتِ مسکنی، دایمان نجم، (قصائد) مرتبہ نور الحسن نقوی، (طبع سوم) مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۹ء

(۲۰۰) اس نسخے کے تعارف کے لیے دیکھیے "دایمان قصائد مسکنی" (مضمون) از ثار احمد فاروقی، مطبوعہ "دراسات" ص ۸۳-۱۰۸، دیکھیے جامعہ نئی دہلی، ۱۹۷۷ء

(۲۰۱) دیکھیے کلیاتِ مسکنی، ذخیرہ کتب پنجاب یونیورسٹی لاہور، لاہور

(۲۰۲) قصائد مسکنی، از قاسم کاشمیری، مطبوعہ "صحیفہ" جنوری، ۱۹۷۰ء، شمارہ (۵۰)، لاہور

(۲۰۳) شعر الہند، عبداللہ اندوکی، (جلد دوم)، ص ۱۲۲، اعظم گڑھ، ۱۹۵۳ء

(۲۰۴) ذخیرہ کتب خزانہ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے خطوط "دایمان قصائد" ص ۳۸۹، میں یہ قصیدہ "درود شاداب علی خان" ہے جب کہ نسخہ اسرہار مطبوعہ دایمان نجم کلیاتِ مسکنی، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور میں اس کا عنوان "شاداب قصیدہ انشا اللہ" دیا گیا ہے حالانکہ گرجن میں یہ شعر صروح کی طرف اشارہ کر رہا ہے:

یعنی شاداب علی خان سلامت چلے

جس کی بخلش سے کیا معنی کا دم، دم میں الٹ

(ج-ب، ج)

(۲۰۵) تذکرہ ہندی، مسکنی، مرتبہ عبدالحق، ص ۱۰۱، مجلس ترقی ادب اردو، اورنگ آباد (دکن)، ۱۹۳۳ء

چھٹا باب

سعادت یار خاں رنگین

(حیات و حالات، سیرت و شخصیت، تصانیف، مطالعہ شاعری، رہنمائی کی ایجاد۔)

مشہوریات: ہمشوی دلیہ، پروغیر و نثری تصانیف: اخبار رنگین، تجربہ رنگین، مجلس رنگین، امتحان رنگین)

گود جودی کے دامن میں اوزار تابی گاؤں میں پیدا ہونے والے پانچ سالہ بچے کو، نادر شاہ کی فوج کا ایک ازبک سپاہی ماں کی گود سے چھین کر لے گیا [۱۶] اور اپنے بھائی خرو بختی بیک کو دے کیا۔ نادر شاہ کی وفات کے بعد جب تختہ سلطنت کے لیے جنگ ہوئی تو خرو بختی بیک، مارا گیا اور دو بچے قتلہاٹوں کے جنگل سے نکل کر غریبائی بیک کے ایک دوست کے پاس آ گیا جس نے کچھ دن بعد اسے گھر نظر بیک بننے وار کے سپاہی حسن بیک کے حوالے کر دیا [۳۱] و شیعہ لوگوں کو پار کرتے ہوئے حسن بیک کے تمام جاں نود مر گئے اور اس نے اس بچے کو دار تابی ازبک سپاہی کے سپرد کر دیا اور اس طرح یہ بچہ گھر نظر بیک اور بختی بیک کے ساتھ ملکان آ گیا [۳۲] احمد شاہ ابدالی کو شکست دینے پر جب بادشاہ دہلی احمد شاہ نے نواب محسن الملک کو لاہور کا حاکم مقرر کیا [۳۳] تو گھر نظر بیک اور بختی بیک ملکان سے اس کی خدمت میں حاضر ہوئے اور تین لاکھ خزانے پیش کیے۔ ان ازبکوں میں دار تابی ازبک بھی تھا جس کی نکاح دہلی حاکم لاہور نے تو اور لاکھ اپنی تحویل میں لے لیے اور سب کے نام بدل کر ان کی تعلیم دہلی قریب کے لیے معلّم مقرر کر دیا۔ مظہر اس نامہ میں لکھا ہے کہ ”نواب صاحب نامہ اسے ہر عقل تبدیل نمود و دیگر از زبان مہارک موسوم ساختہ۔ چنانچہ نام بندہ کو ”ذاکر“ پور خرا بدل کر دیا“۔ ”نمود“ کی علامت ”ند“ [۵۱] [۵۳] [۵۷] [۵۹] [۶۱] میں نواب محسن الملک اچانک وفات پا گئے [۶۲] اور تیمور (ذاکر) ان کی وفادہ مغلانی بیگم کی تحویل میں آ گیا۔ کچھ عرصے بعد جب احمد شاہ ابدالی کا بیٹا تیمور شاہ حاکم لاہور مقرر ہوا تو نام کی ممانعت کے باعث تیمور کا نام بدل کر مظہر اس رکھ دیا گیا اور اس کی ولاداری و قابلیت کے پیش نظر اسے خان کا خطاب دیا۔ ”نادر شاہ کو دیکھ کر از احمد و مظہر اس خاں خطاب تو مقرر و سلطنت“ [۶۳] اس کے بعد سے دو مظہر اس خاں ہی کے نام سے معروف ہوا۔ مغلانی بیگم نے موتی نامی اپنی ملازمہ خاص سے اس کا نکاح کر دیا [۶۴]۔ اور ولاداری و خدمات سے خراج ہو کر اسے آزاد کر دیا۔ یہی مظہر اس خاں سعادت یار خاں رنگین کا باپ ہے۔ کچھ دن بعد جب مغلانی بیگم نے ہمایون آباد میں خراج سے نکاح کیا اور مظہر اس خاں نے مخالفت کی تو اسے قید کر دیا۔ مظہر اس خاں قید سے فرار ہو کر حاکم معاش میں سر ہنڈا گیا [۶۵] اور یہیں ۹۷۱ھ میں سعادت یار خاں پیدا ہوا۔ کچھ عرصے بعد مظہر اس خاں شاہجہاں آباد چلا آیا [۱۰] یہاں مختلف جنگوں میں بہادری کے سلسلے میں انھیں خاں (م ۱۱۶۶ھ/ ۱۷۵۲ء) نے اسے پانچ رنگین امراء کے دوسرے میں شمار کر کے ”مقیم اللہ و ملکہ و جنگ“ کا خطاب دیا [۱۱]۔ اسی زمانے میں مظہر اس خاں نے مولیٰ خانی داران میں ایک مولیٰ خریدی اور چون ضرورت نہی صاحب میں زمین خرید کر ایک باغ لگوا اور باقی بچوں کی شادیوں

سے فراغت پائی (۱۲) گجرات خاں کی وفات کے بعد طہماس خاں شاہ عالم دہلی کی فوج میں منصب دار کی حیثیت سے شامل ہو گیا اور بھیجی دہلی میں ۱۵۱۷ء/۱۹۰۳ء میں وفات پائی اور اپنے بیٹے مرشد شاہ اولیائی کی خانقاہ میں دفن ہوئے (۱۳) ”مجموعہ رنگین“ میں رنگین نے اپنے والد کی یہی تاریخ وفات دی ہے (۱۴) اس خاندانی پس منظر نے رنگین کی سیرت و شخصیت پر گہرے اثرات مرتب کیے۔

رنگین کا سال پیدائش ۱۷۷۱ء اور رجوع الی شہاد کی روشنی میں شہر سے ملتا ہے:

(۱) طہماس نامہ میں سر ہند جانے کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ”ہمارے ہر نوے سال کے قرض کو تمام گرفتور چند روز داخل سر ہند شہر۔ اور سوے دھپا اور دراہی مشکل آسان کر دے اور قدرت انہی احمد شاہ درانی در ہاں ایام ہندو حار رفت۔۔۔ ہر حال بعد از داخل شدن سر ہند در حصہ یک ماہ از فصل خدا کے تعالیٰ یک فرزند بسا صحت سعید قولد شد کہ نام اور اسعاد دے دار خان نہاد“ (۱۵) تاریخوں میں آیا ہے کہ احمد شاہ درانی ۱۷۷۱ء/۱۷۷۱ء میں حملہ آور ہوا اور پھر وہاں قند حار چلا گیا۔ ۱۷۷۱ء/۱۷۷۱ء میں قند حار میں تھا (۱۶) رنگین کے والد طہماس خاں کے بچپن کے مطابق رنگین اسی سال ۱۷۷۱ء/۱۷۷۱ء میں سر ہند میں پیدا ہوئے۔

(۲) خود رنگین نے اپنے دیوانہ رایت کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ”ہندو در سن یک ہزار و یک صد و ہشتاد (۱۷۷۱ء) اور سر ہند کو گرو دے“ (۱۷)

(۳) مشکوی دہستان رنگین میں اپنی عمر کے بارے میں لکھا ہے

ان دنوں میرا چھتر واں ہے سال
مصرعہ آخر میں بھری کر شمار
”دستخط رنگین نام اس کا ہے پانچواں“ (۱۸)

آخری مصرعہ سے ۱۲۳۵ء برآء ہوتے ہیں۔ گویا اس سال رنگین کا چھتر واں سال چل رہا تھا۔ اس حساب سے اگر ۱۷۷۱ء میں ۷۷ جزد دے جائیں تو ۱۲۳۵ء بنتے ہیں۔ اس سے بھی ۱۷۷۱ء کا تاریخی واقعہ کی تصدیق ہوتی ہے۔

(۴) اسی طرح فرس نامہ رنگین میں ایک شعر ملتا ہے:

کچھ اوپر تھا مرا چالیس سے سن
”فرس نامہ“ کا سال تصنیف ۱۲۹۰ء ہے اس شعر میں دیا ہے۔

اگر چاہے کہ بھری تھی کے برس
تو کہ تھی اک ہزار اور دوسو اور اس
اس حساب سے اگر ۱۲۹۰ء میں سے (۲۹۰) کم کیے جائیں تو اس سے بھی ۱۷۷۱ء کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

سال وفات کے تخمین کے بعد اب رنگین کے سال وفات پر آتے ہیں۔ رنگین کا سال وفات جو تھ کر اس میں ملتا ہے، ۱۲۵۱ء ہے۔ بزم فن میں لکھا ہے کہ ”بہار رسالہ ۱۲۵۱ء در اوہم جمادی الاول (۱۲۹) ۱۲۳۹ء میں وہ پانچویں تھے اور اب پانچویں کے ہاں چاہے سواری ملازم تھے۔ جس کا ایک ثبوت ”تذکرہ شعرا“ کے ان الفاظ سے بھی ملتا ہے۔ ”دور میں بعد از قدرت دران و آہن دایر ساں چاہے سواری ملازم لوہ پانچواں است“ (۲۰) یہیں پانچویں کے رنگین نے ۱۲۳۹ء میں اپنی تصانیف کی تفصیل بتا کر اس جزا طوفاً فرس لا بھری میں مخطوط ہیں اور جن کو ہم نے اس مخطوطہ رنگین میں استعمال کیا ہے۔ ۱۲۳۹ء۔ ۱۲۵۰ء میں وہ پانچویں سے دہائی آ گئے۔ ”دیوانہ رایت“ کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ ”الایام بے ہوئی تا مردہ کہ ۱۲۵۰ء یک ہزار و صد و پچا و بھری است دن بہ دن اور سید و در شاہاں آباد اوقات ہر

برہہ" (۳۱) اس سے بھی اس امر کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں دکن میں تھے۔ "سید یحیٰ و نقیہ" (در بیان فارسی) میں خود دکن کا کہا ہوا قطعاً ہے جس میں انھوں نے نہ صرف اپنا سال ولادت بلکہ سال وفات بھی دیا ہے اور لکھا ہے کہ:

مکتبہ تاریخ سچ کسی نہ چنیں تو یقیناً دین و نظم کن رہیں
پہ ہزار و دو صد، یک و ہفتاد گرد و دست کھٹی مہیات تہا

"حقیقتاً اشعارائے ہند" میں لکھا ہے کہ "یہ بات تاریخ سے ہے کہ جس سال وہ مرا اس سال میں اس نے سب لوگوں سے بیان کیا کہ اس سال میں سروں کا۔ لوگوں نے پوچھا کہ آپ کو کیوں کر معلوم ہوا کہ یہ حدت ہوئے تاریخ ہماری وفات کی ہماری زبان پر آپ ہی نکل آئی تھی اور وہ سال یہی ہے اور کیا میرے استاد احکم کو بھی یہی چیز آتی تھی یعنی اس کو بھی آپ ہی آپ معلوم ہو گیا تھا اور پھر اسی سال میں مر گیا" (۳۲) جن شعرا میں بھی یہی لکھا ہے کہ "ما بعد ازیں ان کی میں ۱۲۵۱ھ میں اپنی برسی کی عمر میں انتقال کیا" (۳۳) ان شواہد کی روشنی میں وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ دکن میں ۱۲۵۱ھ میں شاہ جہاں آباد میں وفات پائی۔

(۲)

سعادت یار خاں، دکن میں جنھیں ۱۷۱۱ء اور ۱۷۱۲ء میں سرحد میں پیدا ہوئے اور ۱۲۵۱ھ اور ۱۸۴۵ء میں دہلی میں وفات پائی۔ حکم اللہ علیہ السلام و مکتبہ جنگ ملہاس خاں (م ۱۷۱۱ء اور ۱۸۰۳ء) کے بیٹے تھے۔ دکن اپنے والد کے ساتھ بچپن ہی میں دہلی آ گئے اور پھر جہیں کے اور ہے۔ مجموعہ تصانیف: "نور دین" کے قطعہ تاریخ کے ایک شعر میں اپنے اور اپنے والد کے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے:

ز سرحد من، والد از دہم بود کنوں شہر دہلی ست مارا وطن

دکن کا بچپن اور جوانی دہلی میں گزرتا ہے۔ باپ نے اپنے بچوں، خاص طور پر پہلے دو بچوں، اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں کی تعلیم و تربیت پر بہت توجہ دی۔ ملہاس خاں خود بھی شاعر اور صاحب تصنیف (ملہاس نامہ) تھے۔ اپنے بچوں کو ترکی زبان سکھانے کے لیے ایک "مکتبہ" بھی تالیف کیا تھا۔ "تجربہ دکن" میں لکھا ہے کہ "باپ میرا ہر قسم کی دونوں (اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں) کی تعلیم کرتا تھا" (۳۴) اور پانچ وقت کی نماز بھی اپنے بیٹوں کے ساتھ پڑھتا تھا" (۳۵) باپ نے صرف زبان اور علوم فقہاء کی تعلیم ہی کی طرف توجہ نہیں دی بلکہ بیٹوں کو فنی تربیت بھی دی۔ اللہ یار خاں اور سعادت یار خاں دونوں کو جنگ کے وقت لشکر میں ساتھ لے گیا اور شمشیر و بندوق اور سپاہ گری کے ہنروں کی تربیت بھی دی (۳۶)

ملہاس خاں کی پہلی بیوی سے چار بیٹے تھے۔ اللہ یار خاں، سعادت یار خاں، محمد یار خاں، فضل یار خاں اور تین بیویاں تھیں۔ دوسری بیوی سے دو بیٹے تھے۔ حق دہوی خاں اور شہزادہ بیگ، شہزادہ بیگ کے علاوہ سب بچوں کا ذکر "ملہاس نامہ" میں آیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شہزادہ خاں "ملہاس نامہ" کی تصنیف کے بعد پیدا ہوا۔

یہ گزرتا ہوں میں ملہاس خاں کی جائیداد تھی۔ "مجلس دکن" میں لکھا ہے کہ "اور یہ گزرتا ہوں کہ سب بچا دو چار ہوا،

جس میں صحتی بلا سے احتار
فہم ہوتے ہیں ان کے سب بے دار
میں بچے جب وہ شکاری ساری
تلم اس کی اٹھیں گی پیاری

رتھیں نے صحتی سے احتاد ضرور کیا لیکن باقاعدہ شاکردی اختیار نہیں کی۔ دیوان رتھ کے دیباچے میں اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”ما حضرت صاحب موصوف (شاہ حاتم) اور چندے رتھ سطر برستہ و رتھ حق برستہ۔ چوں ایسے حالت دروہد باز اتفاق اصلاح از کسے اتفاقاً“ اور اعتراف کیا ہے کہ ”مگر اس خوش بخت درجہ اس خن وانی باریک میں بہر نوع رسید و نمود اتر اشدہ احوال حضرت سعدی شیرازی جمیع زہر کوٹ یا فہم“ زہر رتھ نے خوشہ فہم (۳۶) رتھیں کھلے دل کے انسان تھے اگر وہ باقاعدہ کسی کی شاکردی اختیار کرتے تو اس کا اعکبار و اعتراف بھی ضرور کرتے جیسا کہ حاتم کے سلسلے میں انھوں نے غزو فہم میں بار بار کیا ہے۔

شیش دل میں مرے معور ہے حاتم کا فیض
کیوں خن میرا نہ چنگ نہو رہے حاتم کا فیض
مرزا قادر خلق صابر دہلوی نے بھی یہی بتایا ہے کہ ”جب شاہ موصوف (شاہ حاتم) نے وفات پائی۔ مگر کسی سے اصلاح شعر کا اتفاق نہ ہوا اور پیش اپنے زور طبع کے احتاد پر آپ اپنے خن میں حکم و اصلاح کی۔ یہ بات اس کی تراکیب خن سے ظاہر اور اس کی بندش اتفاقاً سے باہر ہے“ (۱۷۷)

رتھیں نے امیرانہ فحاشیات کے ماحول میں پرورش پائی۔ طبقہ خواص سے تعلق ہونے کے باعث تہذیب و معاشرت کے دروازے ان کے سامنے کھلے تھے۔ باپ کی طرح پیادگری ان کا پیشہ تھا۔ بہترین گھوڑ سوار تھے۔ فنی چہ گری میں مہارت رکھتے تھے۔ آلات حرب سے پوری طرح واقف تھے۔ ”قرہ رتھیں“ ستر میں اسی موضوع پر لکھی گئی ہے۔ ”عجب و صواب سپ سے بھی خوب آگاہ“ (۳۸) تھے۔ رتھ نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”دو شیدہ آٹھا پرستی و صفت شہادت و ساری سپ دو بگر مراد عمل پیانی فہم الہدال است“ (۳۶) ”خوش گرو خوش مزاج“ (۳۰) ”دست اللہ کام نے لکھا ہے کہ“ ”ہوائے ست رحا“ ”زہر مشرب“ ”صاحب مروت“ ”پاکیزہ سپ“ ”مہابیت خلق دیار باش“ ”بغایت طوفان اشتیاق و تنگ معاش“ (۳۱) ”لو اب فہم اللہ عز و ز نے لکھا ہے کہ رتھیں ”جو اپنے خلق مشرب“ ”گھمیں با مروت“ ”دو فنی سپاہ گری بسیار ماہر“ ”یار باش متواضع“ ”خفا فیض لکھیں“ ”دو لیسپ“ (۳۲) رتھیں ہر جہت شخصیت کے مالک تھے۔ شاعری ان کی زندگی تھی۔ خلق کا جیسی پیلو ان کا رنگ حیات تھا۔

دیوانہا و فحاشی کے سلسلے میں ان کا انداز نگری تھا کہ جو کچھ ہونا چاہتا ہے وہ اسی دنیا میں مل جائے۔

خودوں کے عشق مجھے انجی
دنیا میں تو ایک ناز میں دے

کب مجھ کو محبت کی ہے خواہش
دیتا ہے مجھ کو، سولا بیگم دے

اس طرز نگار سے ان کا دور دیکھنا ہوا جس سے انھوں نے اپنی زندگی کی تشکیل کی۔ یہی طرز نگار ان کی شاعری میں پھول رہا کہ لکھتا ہے اور کا کتابیں کر جیسا ہے۔ رتھیں کے ہاں جہز زندگی سے حوالے لینے اور لطف اٹھانے کا رویہ ملتا ہے وہ اسی طرز نگار کا اثر ہے۔ ”دیوان آئینہ“ میں رتھیں منظور دے رہے ہیں کہ ”مول از سے کار ہائے بدوچہ کن دور بندگی حق بیگناہ مشغول باش“ ”بعد آں دور دنیا بہتر آں دے امر چڑے و دیگر نیست“ ”لول خوب خوردن“ ”دو کم خوب پاشیدن“ ”سودم صحبت بازان غیاث دانش“ (۳۳) رتھیں کا یہی طرز نگار جمیدگی و شاعری کا روپ دھار کر ”دیوان رتھ“ میں رنگ بھرتا ہے اور یہی رویہ ”دیوان اچھوتہ“ کی صورت میں ”رہنمائی“ کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ ”لاب رتھیں“ ”مور“ ”قرانہ رتھیں“ ”رتھیں

کی دو مشوایاں ہیں۔ یہاں بھی وہی دو حلقہ و مدار سے ساتھ ساتھ بہتے ہیں۔ ”غالب“ میں کشیدوں کی حکایات ہیں اور ”غرائب“ میں تصوف و اخلاق سے حلقوں حکایات ہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں مشعوخوں میں اشعار کی تعداد بھی یکساں ہے گو یا رنگین، یک وقت دونوں کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ رنگینی و بزل رنگین کی شاعری کا ایک رخ ہے اور دیوانہ رنگت دہان کی مشوایاں خصوصاً مشعوخی ”دلچہز“ اور ان کی نثری تصانیف: تنہا سب رنگین اور شاہکار رنگین و نمبر دہان کے تخلیقی اور نگری عمل کا دوسرا رخ ہے اور یہی وہ رخ ہے جو ادب کے نئے و متحرک کو دموتے نکھار دیتا ہے۔

رنگین کا اور انکلام اور پے گو شاعر تھے۔ انھیں فن شعر پر پورا مہور حاصل اور اپنی مثنوی پر بے پناہ زحمت۔ ”استحسان رنگین“ میں لکھا ہے کہ اصناف سخن کی تعداد (۲۷) ہے اور سب کے طرز بھی جدا جدا ہیں۔ کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس نے سنا کسی کی سنا کسی اصناف کو مختلف طرزوں کے ساتھ استعمال کیا ہو۔ رنگین نے بتایا ہے کہ انھوں نے کسی مشعوخی میں اہلی شیرازی کے طرز میں چھبیس قافیہ کا اہتمام کیا ہے۔ کسی مشعوخی میں میر حسن کی طرز میں ”سحر الجہان“ کا جواب لکھا ہے۔ کسی مشعوخی میں مولانا دوم کے اعجاز میں حکایات کے ذریعے روح تصوف کو اجاگر کیا ہے۔ کہیں عشق کو موضوع بنا کر حقیقی مشعوخی کا اعجاز اختیار کیا ہے۔ کہیں مولانا جاتی کے طرز کو اپنایا ہے اور کامیابی سے چھایا ہے۔ اس طرح رنگین نے ان تمام طرزوں اور اسالیب کو برت کر دکھایا ہے جن میں فارسی و اردو میں پندرہ یا پندرہ چھوایاں لکھی گئی تھیں۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھیں فن شاعری اور اسلوب شاعری پر کتنی قدرت حاصل تھی اور اسی لیے وہ انکار کے ساتھ خود کو شاعری کا علامہ سمجھتے تھے۔

رنگین جب فعل آ باد میں تھے تو کسی نے ایک محفل میں جس میں ادب آ جاتی تھیں ادب نصیر عباس، ادب مرزا فتح و میر ظلیق اور مرزا سہیل و لہیرہ موجود تھے۔ یہ سوال اٹھایا کہ فی زمانہ سب سے بڑا شاعر کون ہے؟ جتنے مولانا جاتی یا تھیں۔ مختلف لوگوں نے مختلف شاعروں کا نام لیا لیکن کسی نے رنگین کا نام نہیں لیا۔ اس پر انھیں جوش آ گیا اور کہنے لگے شاعروں کی چار قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک ”شاعر“ دوسرا ”استاذ“ تیسرا ”ملک الشعراء“ اور چوتھا ”علامہ“۔ شاعر وہ ہے جو سوزوں طبع ہو اور شعر کہتا ہو۔ استاذ وہ ہے جو خود مصائب طرز ہو۔ ملک الشعراء وہ ہے جو مختلف طرزوں پر حاوی ہو اور علامہ وہ ہے جو خود کو طرز اچھا کرے اور واضح کیا کہ وہ ”علامہ“ ہیں اور اس لیے بھی کہ انھوں نے نہ صرف (۲۷) اصناف سخن میں کثیر تعداد میں شعر کہے ہیں بلکہ سترہ (۱۷) زبانوں میں بھی شعر کہے ہیں جو کسی دوسرے شاعر نے نہیں کہے۔ مولانا جاتی نے سات بحرؤں میں مشوایاں لکھی ہیں۔ رنگین نے مشعوخی میں گیارہ بحر میں استعمال کی ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان کا یہ دعویٰ اپنی جگہ سچ ہے لیکن یہ عمل ان کی شاعری کے لیے نقصان دہ ہوا کہ وہ کسی ایک طرز میں دوسروں سے الگ و ممتاز و منفرد راستہ نہ بنا سکے۔ مختلف بحرؤں میں شعر کہنا، ساری اصناف سخن کو استعمال کرنا، متعدد زبانوں میں شعر کہنا ایک قابل قدر راستہ نہ بات ہے لیکن بڑا شاعر وہ ہے جو کسی صنف میں اس صنف کی روایت کو جذب کر سکے، اپنا رنگ بنائے، سخن چھپا کرے جو منفرد بھی ہو اور جس زبان کی شاعری کو ایک ایسا نیا رنگ بھی دے جو سب سابقین و معاصرین کو گون سے جدا ہو۔ رنگین ”علامہ“ ہونے کا جتنا دعویٰ کر سکتے ہیں اپنی مثنوی، چار اور انکلامی دزد کوئی پر غور کر سکتے ہیں لیکن میرزا۔۔۔ اور پیا میر حسن کی طرح انظر الواقع کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔

رنگین کو شعر کی بڑی پک تھی۔ سوزوں انکسوں کو استعمال کرنے کا سلیقہ بھی تھا۔ خیالی یا احساس کی مناسبت سے صحیح لفظ تلاش کرنے اور برتے کا شعور بھی تھا۔ وہ کھلے دل کے صاف گو انسان تھے۔ اس لیے محفل میں کھلے بندوں

اپنے خیالات کا اظہار بھی کر دیتے تھے۔ بیکہ شاہ ظہیم میں ان کے استاد شاہ حاتم نے محمد امین شاعر، اکبر علی اکبر، قاری، مکند رائے فارغ، غلام علی شاہ بخاری، مرزا عظیم بیگ عظیم کی موجودگی میں کہا کہ رات خواب، میں نے ایک شعر کہا تھا جو یاد رہ گیا۔

مر کو پٹکا ہے کبھو سید کبھو کون ہے رات ہم بھری دولت سے حزانوں ہے
 رنگین نے لکھا ہے کہ ”چندر عالم جوتی تھا۔ حراج میں چان کی بہت اور شعور کم تھا۔ بے تکلف گستاخانہ عرض کیا کہ اگر مصرع جاتی اس طرح ارشاد فرمایا جائے تو بہتر ہے۔“
 مر کو پٹکا ہے کبھو سید کبھو کون ہے ہم نے شب بھری دولت سے حزانوں ہے

چون کہ استاد نے ہاتھ پکڑ کر اپنے مراد پر بیٹے پر رکھا اور فرمایا کہ انشاء اللہ تعالیٰ چندے سے سخن کے بعد، یہ بہت ترقی کرے گا اور کہا کہ وہ اپنے دیوان میں اس شعر کو اسی طرح درج کریں گے (۳۳) مرزا سبحان علی بیگ نے کہا کہ شاہ نصیر اردو میں واقعی مشکل وقت دار شعر کہتے ہیں۔ رنگین نے کہا کہ اس کام میں بیوٹی لگا ضرور کار چیں۔ مرزا سبحان علی بیگ نے کہا کہ میں ان کا ایک مطلع پڑھتا ہوں انہیں اس میں کوئی تباہت ہوتی ہے۔ رنگین نے کہا کہ وہ میرے مشتاق ہیں اور ان کی سخن بھی ایسی ہے کہ کام میں کہیں اٹلی نہ رکھنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان سے میرے بہت مراسم ہیں۔ کہیں کوئی ایسی بات نہ ہو جائے جتنا گوار گزارے، مرزا سبحان بیگ نے اصرار کیا تو رنگین خاموش ہو گئے۔ انھوں نے مطلع پڑھا۔

چرائی چار مہتاب شب سے سخن نے سنیں پہ کٹورا صبح دوزانے لگا خود شید گردوں پر
 شعر شاعر رنگین بولے کہ یہ مطلع مطلع آفتاب سے بہتر ہے لیکن مجھے ذرا سا تامل ہے کہ چار مہتاب سے سخن نے کس صورت سے سنیں پہ چرائی۔ اگر سے سخن کی جگہ لفظ ابرہ ہوتا یعنی یادل، تو خوب ہوتا۔ کسی نے یہ بات شاہ نصیر تک پہنچائی۔ لیکن انہیں ناراض رہے لیکن بعد میں اللہ ”یادل“ کو پسند کیا اور اپنے دیوان میں اسی طرح درج کر دیا (۳۵)
 رنگین میں بدیدہ گوئی کمال ادب کی جہی۔ رنگین کے شاگرد میر سید محمد الفکین کے بیٹے کی شادی میں خود الفکین نے میاں جراثم کا یہ شعر پڑھا۔

گھر جو یاد آ یا کسی کا اپنے گھر میں آن کر چپکے چپکے روتے ہیں مٹھ پر دو پند جان کر
 الفکین نے اپنے استاد رنگین سے اس کے بدیدہ جواب کی فرمائش کی۔ رنگین نے فی الفور مطلع حسن مطلع پڑھا اور بعد میں ازل کو یاد کر دیا (۳۶)

رنگین پادشاه، خوش بختا، اور متواضع انسان تھے۔ ان کے دوستوں کا حلقہ بہت وسیع تھا اور زندگی بھر کسی سے معرکہ یا سنا فتنہ نہیں ہوا۔ انتہا سے بھی ان کے گہرے مراسم تھے۔ لوہا لمبی تلاش معروف سے بھی بہت دوستی کا گہرا رشتہ تھا۔ معروف شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ رنگین نے اپنی تصانیف میں بھی ان کا ذکر کیا ہے۔ ”استحسان رنگین“ میں ایک قصہ بھی معروف کے طرز میں لکھا ہے۔ ”انہار رنگین“ کی ایک روایت میں بھی معروف کا ذکر آیا ہے۔ ”تخلص رنگین“ میں بھی معروف کے نام ایک مضمون لکھا ہے جس میں فرنگی عورت کی وعدہ خلافی کا حال بیان کیا ہے۔ گویا رنگین و معروف کے درمیان ہر طرح تعلقات تھے۔ میر سید بدیع رٹش میں بدل گئی۔ یہ رٹش کیوں اور کیسے ہوئی (۳۷) اس کا تو پتا نہیں چلتا لیکن رنگین کی ایک سوا یک جھ پڑایا بات (سبز رنگین) سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں معروف سے یہ شکایت تھی کہ اس ”بدی“ کا آواز معروف نے کیا ہے۔

معروف ترے بول سوں میں کس طرح دیکھیں ہوں زباں بند رکھوں میں کس طرح
جب تیری طرف سے ہو بدی کا آغاز ہر ایک کی سوسہ نہ کہوں میں کس طرح
ایک اور بائی سے بنا پہاں ہے کہ معروف نام سے ان کے خلاف ذہر اٹھانی کر رہے تھے۔
معروف اگر میرے مقابل اڑتا تو زہر لہم میں بھی کچھ نہ کچھ گھڑتا
روکھل سرے ہو سکے وہ دیکھیں کیا اٹھل پردے میں وہ نامی کے ہے مجھ سے لڑتا
نامی ابواب حسام الدین حیدر کا شخص تھا وہ نامی معروف کے گھر سے دوست تھے۔ معروف نے "تذکرہ زمرہ" (۱۳۶ھ)
کے عنوان سے (۱۰۱) مطبعہ اس اجرام سے کہے تھے کہ ہر مطلع میں کسی نہ کسی بڑی، کا ذکر ضرور آئے۔ پھر سے غاں
آشتیہ کا بھی معروف کے پاس آنا تھا معلوم ہوتا ہے کہ وہ معروف سے کسی بات پر ناراض ہو گئے اور انھوں نے دیکھیں
و معروف کے درمیان ایسی تلخ فحش پیدا کر دی کہ وہ بھڑک اٹھے اور انکے ایک سو ایک مطلعوں کے جواب میں (۱۰۱)
جو یہ مہاپاس کہیں اور "سختہ رنگیں" نام رکھا۔ آشتیہ نے بھی نامی اور معروف دونوں کے خلاف جھوٹیں کہیں۔ قیاس کہتا
ہے کہ یہ گل آشتیہ نے کھلا تھا۔

(۳)

دیکھیں (مئی ۱۳۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء) نے ۱۳۳۹ھ میں قیام مکہ کے دوران خود اپنے قلم سے اپنی تصانیف کی
تفصیلی تیاری تھیں۔ دیوانہ نامتہ (قلمی) کے دیباچے میں ان کی تعداد (۳۲) نامی ہے جو لفظ "لب" کے حدود سے نکلتی
ہے۔ دیکھیں نے لکھا ہے کہ:

"اسی وہ تصنیف کل از بند و است۔ چنانچہ بندہ مطلع و راہی مقدمہ نوشہ قطعاً۔"

کہا کہ شخص نے دیکھیں سے آکر تری تصنیف کے نسخے ہیں کہتے
اشارہ لب کی جانب کر کے اس نے کہا اس سے حد "لب" کے ہیں جتنے

[۳۸]

گویا ۱۳۳۹ھ میں تصانیف دیکھیں کی تعداد ۳۲ تھی۔ اب تک سوائے چند کے، یہ تصانیف شائع نہیں ہوئیں۔ دیکھیں کی
فہرست تصانیف مرتب کرنا قدرے دشوار کام اس لیے ہے کہ وہ اپنی قوت ایجاد و اختراع سے لے لے کام کرتے رہتے
ہیں مثلاً جب دیکھیں کے چار دیوان تیار ہو گئے تو ان کا مجموعی نام "چار مضمرہ دیکھیں" رکھ دیا۔ جب پانچواں دیوان مدونہ
رہیں (فارسی) تیار ہوا تو ان پانچوں کا پانچواں نام "مضمرہ دیکھیں" رکھ دیا۔ جب تین تصانیف اور تیار ہوئیں اور کل تعداد آٹھ
ہو گئی تو اس مجموعے کا نام "ہشت بہشت دیکھیں" رکھ دیا۔ یہ کہو عرصے بعد جب ایک اور کتاب تیار ہوئی تو نو کے اس
مجموعے کا نام نورتن دیکھیں" رکھ دیا۔ پھر ان تصانیف کے سخن اور "نورتن دیکھیں" میں شامل تصانیف میں رد و بدل کر کے
مزید الجھن پیدا کر دی۔ جس کا اندازہ اوّل کے جدول سے کیا جا سکتا ہے:

درجہ اولیاء ان رکنیہ مکتوبہ دلی ۱۲۴۱ھ (جہاں حسن آرزو)	درجہ اولیاء ان رکنیہ مکتوبہ ۱۲۳۹ھ	درجہ اولیاء ان رکنیہ ۱۲۳۹ھ
۱۔ درجہ اولیاء رکنیہ ۱۳۰۸ھ	۱۔ درجہ اولیاء رکنیہ ۱۲۱۵ھ	۱۔ درجہ اولیاء رکنیہ سال نہیں دیا
۲۔ درجہ اولیاء رکنیہ ۱۲۱۲ھ	۲۔ درجہ اولیاء رکنیہ آغاز ۱۲۱۶ھ تکمیل ۱۲۲۸ھ	۲۔ درجہ اولیاء رکنیہ آغاز ۱۲۱۵ھ تکمیل ۱۲۲۰ھ
۳۔ درجہ اولیاء رکنیہ ۱۲۱۲ھ	۳۔ درجہ اولیاء رکنیہ سال نہیں دیا	۳۔ درجہ اولیاء رکنیہ سال نہیں دیا
۴۔ درجہ اولیاء رکنیہ ۱۲۱۲ھ	۴۔ درجہ اولیاء رکنیہ سال نہیں دیا	۴۔ درجہ اولیاء رکنیہ سال نہیں دیا
۵۔ مشکوٰۃ دینہ ۱۲۱۳ھ	۵۔ حدیثہ دینہ (فارسی) آغاز ۱۲۳۰ھ	۵۔ درجہ اولیاء رکنیہ (فارسی) ۱۲۳۵ھ
۶۔ ایضاً دینہ ۱۲۱۵ھ	۶۔ مجموعہ دینہ آغاز ۱۲۳۵ھ ترتیب یافتہ ۱۲۳۸ھ	۶۔ مجموعہ دینہ ۱۲۳۵ھ
۷۔ مجالس دینہ ۱۲۱۵ھ	۷۔ مجالس دینہ ۱۲۳۵ھ	۷۔ مجالس دینہ ۱۲۳۵ھ
۸۔ دینہ نامہ ۱۲۱۵ھ	۸۔ ایضاً دینہ ۱۲۳۵ھ	۸۔ ایضاً دینہ ۱۲۳۵ھ
۹۔ فرس نامہ دینہ ۱۲۲۱ھ	۹۔ دینہ نامہ درجہ اولیاء نامہ ۱۲۳۸ھ	۹۔ ایضاً دینہ ۱۲۳۶ھ

یہ تبدیلیاں، جو خود مصنف نے اپنے قلم سے کی ہیں۔ ان کے صحیح یا غلط ہونے پر ہمیں بحث کی ضرورت ہوگی۔ یہاں ہم ایک مثال سے پہلی بات واضح کرتے ہیں۔ دینہ نے ”درجہ اولیاء رکنیہ“ مکتوبہ شاہجہاں آباد ۱۲۲۸ھ میں سال تکمیل ۱۳۰۸ھ دیا ہے اور ”درجہ اولیاء رکنیہ“ مکتوبہ جامعہ ۱۳۳۹ھ میں سال تکمیل ۱۲۱۵ھ دیا ہے۔ اب یہ دیکھنے کے لیے کہ ان دونوں میں کون سا سال صحیح ہے، ہم صاحب شاہجہاں آباد کو تلاش کرتے ہیں تو ہماری نظر مکتوبہ کے تذکرے ”تذکرہ ہندی“ پر پڑتی ہے جہاں دینہ کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”درجہ اولیاء رکنیہ“ مکتوبہ شاہجہاں آباد مکتوبہ ۱۲۲۱ھ میں دینہ نے ”درجہ اولیاء رکنیہ“ کی تکمیل کا جو سال (۱۲۰۹ھ) دیا ہے وہ درست ہے اور ۱۲۱۵ھ صحیح یا نادرست ہے۔ اب ہم یہاں ان تصانیف و دینہ کی فہرست مرتب کرتے ہیں جس کی طرف دینہ نے اپنے ”قلم“ میں اشارہ کیا ہے۔

(۱) ”درجہ اولیاء رکنیہ“ (اردو دیوان) جس میں درجہ اولیاء کے بعد قصیدہ، مشکوٰۃ، مہربان، سلام اور غزلیں (تقریباً ۳۰۰) شامل ہیں اور غزلوں، رباعیات، فردیات، قطعات، ترانے، ہندو، مسودے، غزلیں شامل ہیں۔

(۲) ”درجہ اولیاء رکنیہ“ (اردو دیوان) جس میں درجہ اولیاء اور غزل کے ساتھ ترتیب دیا گیا ہے۔

(۳) درجہ اولیاء رکنیہ اردو دیوان جنرل جوہر افضل خاں نیاز کے ہمراہ لکھنؤ سے مرشد آباد نکلتے ہوئے لکھا گیا۔

(۴) درجہ اولیاء رکنیہ یہ درجہ اولیاء رکنیہ ہے جو ”بازن زبان“ لکھا گیا ہے اور جو دینہ کی ایجاد ہے۔ درجہ اولیاء میں شاہجہاں آباد کے محاورات اور مشکل الفاظ لکھی ہیں جو یہاں تک شامل ہیں۔

(۵) سہ جلدی رنگین: یہ رنگین کا فارسی دیوان ہے۔

(۶) مجموعہ رنگین: اس مجموعے میں مختصر حکایات معلوم شامل ہیں اور اس میں قصیدہ، دہ ہفتہ زبان اور توصیف نچہ شاہ بادشاہ جیسے نثرین و مستدرج پسرینہ رتا ایک بھی شامل ہے۔ بہت سے افکعات تاریخ اور پہیلیاں بھی شامل ہیں۔

(۷) مہا پس رنگین: اپنی طاقا توں اور مکتوں کے حوالے سے دلچسپ واقعات فارسی نثر میں لکھے ہیں، تاریخی احوال و نظریات سے یہ تصنیف خاص اہمیت رکھتی ہے۔

(۸) اظہار رنگین: چشم دید واقعات اور خبروں کے بیان سے ملیدہ اخلاقی باتیں اردو نثر میں لکھی گئی ہیں۔ یہ بھی ایک دلچسپ و اہم تصنیف ہے۔

(۹) رنگین نامہ اور جواب محمود نامہ: مختصر سادہ ان اردو ہے جس میں یہ احترام کیا گیا ہے کہ لطف سے کی جگہ جس حرف سے شعر شروع ہوا ہی حرف پر قطع بھی ہو یہ مری رنگین کا حصہ ہے۔

”مشوئی شش بہت“ میں چھ مشوئیاں شامل ہیں جو یہاں دس تا پندرہ ہجری کی جادری ہیں۔ دس تا بارہ ہجری مشوئیاں درج ہیں ان کا ایک نام ”شش رنگین“ بھی ہے۔

(۱۰) شہر آشوب رنگین: آغاز کے بعد بارہ مختلف مشوئیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

(۱۱) داستان رنگین: اسی میں مشوئی سودا کر گمراہ آغاز کی کہانی کو موضوع سخن بنایا ہے جو ۱۱۳۵ھ میں باندہ میں لکھی گئی۔

(۱۲) حکایت رنگین: مختصر دلچسپ حکایات معلوم کی گئی ہیں۔

(۱۳) لاجب رنگین: محبتوں کی حکایت معلوم کی گئی ہیں جو دلچسپ اور طریقہ فائدہ ہزلیہ ہیں۔

(۱۴) غرائب رنگین: کثرت تصوف اس کا موضوع ہے جسے مختصر حکایات میں بیان اور نظم کیا گیا ہے۔

(۱۵) ایچاد رنگین: معلوم مختصر حکایات کا مجموعہ ہے جن سے اخلاقی نصیحت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ یہ مشوئی اپنے فرزند اختر یا حاکم کے لیے لکھی گئی تھی اور اسے انشا اللہ خاں انشا کو بھی بھیجا گیا تھا۔

اسے مرے فرزند اختر یا حاکم

”انجس رنگین“ جس کا ایک نام ”پانچ رنگین“ بھی ہے، پانچ مشوئیوں پر مشتمل ہے جو یہاں سولہ تا شش ہجری

درج کی جا رہی ہیں:

(۱۶) معلوم خط نام خدایا رخاں

(۱۷) عباد اللہ مرزا امیر تاجا صنیہاں و دختر سوداگر ہادس کا قصہ بیان کیا گیا ہے

(۱۸) جہو بخار ملو ملک

(۱۹) معلوم خط نام الہی بخش خاں معروف

(۲۰) معلوم داستان جس میں میراج کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔

”مجموعہ رنگین“ پانچ مشوئیوں پر مشتمل ہے جو یہاں ایکس تا یکویں ہجری کی جادری ہیں۔

(۲۱) جنگ نامہ رنگین: جنگ چلن ۱۲۰۲ھ کا آکھوں دیکھا حال نظم میں بیان کیا ہے۔ اس جنگ میں رنگین نواب اسفندیار خاں کے ساتھ شریک جنگ تھے اور مرادپوں کے ہاتھوں شکستہ فاش کا قصہ بیان کیا ہے۔

(۲۲) دکھایتے دیکھتے اس مثنوی میں یہ صوکل لفظ اور دیرین نگہزن کی داستان بیان کی ہے۔

(۲۳) انصاف ترکی (۱۲۳۵ھ) محکم الملت۔ حروف گنجی بتاتے ہیں اور الفاظ کے معنی بھی اور یہ بھی بتاتا ہے کہ اس جہاز میں داخلہ معارف و معارف گنجی ہیں جو ترکی میں نہیں آتے۔

(۲۴) نثر پر طرز حضرت مولوی روم و رفا کی نظم۔

(۲۵) دکھایتے دیکھتے یہ کتابت "مشتعل جہت" کی کتابت سے مختلف و الگ ہیں۔

"نثر پارہ رنگین" (مثنویوں) ربا میات اور اردو نثر و غیرہ پر مشتمل ہے جو یہاں ۳۲۲۲۹ء درج کی جا رہی ہیں۔

(۲۶) تصنیف رنگین: (مثنوی) شاہ ولی اللہ کے دس سالے کو زمانہ رناتھ میں نظم کیا ہے جس میں بے ہودہ رسوم کو ترک کرنے کی تلقین کی گئی ہے۔ دوسواٹھ اصداد پر مشتمل اس مثنوی کو دس دن میں مکمل کر ۱۲۳۹ھ مکمل کیا۔

(۲۷) نثر و رنگین: (مثنوی) ہر شعر میں صنعت و تنسیخ کا احترام کیا گیا ہے۔ موضوع اس کاغذ بھی ہے۔

(۲۸) سحر رنگین: (ربا میات) ایک سوا یک ربا میات جو اب الہی خلیل خاں معروف کی لکھی گئی ہیں۔

(۲۹) احسان رنگین: اس کا تاریخی نام "احسان سعادہ" یا "۱۲۳۶ھ" ہے۔ اسی میں اپنی اولیات بھی لکھوائی ہیں اور اردو شاعری کی تاریخ میں اپنا درجہ بھی نصیب کیا ہے۔

(۳۰) داستان رنگین: اردو کہلوگوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ کہادت کا مطلب واضح ہو جاتا ہے۔

(۳۱) تجربہ رنگین: اردو نثر میں سات اچھیادوں پر انوار، پھری، تیار، برہمی، مکان، ابدوقی کے استعمال کے بارے میں بتاتا ہے۔

(۳۲) کام رنگین: کیا یہ دکھایتے پر مشتمل مثنوی ہے جس میں ہر دکھایت کی، لکھا لک ہے۔ یہ بھی رنگین کی اولیت ہے۔ ان سے پہلے اردو میں کسی نے کیا یہ کردہ میں مثنوی نہیں لکھی۔

(۳۳) "مثنوی دلپہر" (۱۲۳۳ھ) یہ مثنوی، جو سرالہ بیان کے جناب میں لکھی گئی ہے، پہلے "نور رنگین" میں شامل تھی لیکن بحر نسو باندہ مکتوبہ ۱۲۳۹ھ سے نکال دی گئی۔ "دوچان چاند" کے دیباچہ میں بھی اس کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ یہ مثنوی رنگین کا شاہکار ہے جس میں شہزادہ جہین اور نازنین، رانی سرنگری و داستان عشق بیان کی گئی ہے۔

(۳۴) فرس چاند رنگین: (مثنوی) یہ بھی مجموعہ "نور رنگین" میں شامل تھی لیکن بعد میں "مثنوی دلپہر" کی طرح رنگین نے اسے بھی وہاں سے نکال دیا۔ اس میں گھوڑے کے محبوب و محبوب، نیازی اور علاج کو بیان کیا گیا ہے۔ اس موضوع پر یہ ایک مختصر تصنیف لکھی جاتی ہے اور متعدد بار شائع ہوئی ہے۔ انگریزوں میں بھی اس کا ترجمہ ہوا ہے۔

(۳۵) قوت الامان: یہ آئینہ آفتاب کے شری اندام نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ ع کہ تو یہ تاریخ "لغراب ہے" سے ۱۲۳۳ھ برآء ہوتے ہیں۔

(۳۶) قصیدہ نوٹہ: قصیدہ "نور رنگین" کا اردو نظم میں ترجمہ ۱۲۵۰ھ میں کیا۔

(۳۷) قصیدہ ہانت سعاد: کتب ابن زحر کے عربی قصیدہ کا اردو نظم میں ترجمہ جس میں عربی کے ایک مصرع کار اور کے ایک شعر میں ترجمہ کیا ہے۔

اردو میں رنگین کے چار دیوان ہیں۔ ایک دیوان رناتھ، دوسرا دیوان جلو، تیسرا دیوان آئینہ، اور چوتھا دیوان رناتھ۔ "دیوان رناتھ" (۱۲۶۸ھ) اس دور کے رنگ شاعری کا نمونہ ہے۔ "دیوان چاند" (۱۲۱۲ھ) بھی دیوان

ریاض کی طرح ہے لیکن فرق یہ ہے کہ یہ دیوان غزل در غزل کے احترام کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔ ”دیوان آصف“ (۱۲۱۲ھ) بڑا دیوان ہے اور محکوم کوک شاعر ہے۔ ایسا دیوان اردو میں اس سے پہلے کبھی مرتب نہیں ہوا۔ یہ بھی رنگین کی اولیت ہے۔ لسانی اعتبار سے بھی اس دیوان کی اہمیت ہے۔ ”دیوان آصف“ (۱۲۱۳ھ) رنگین کا چوتھا دیوان ہے اور یہ بھی وہ دیوان ہے جس کے دو مسودہ ہیں اور جو ان کی اولیت ہے۔

دسب رنگین نے ۱۸۵۵ء اور ۱۸۵۶ء میں شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت تہذیبی فضا میں میر، درد، سودا، اور سوز کی آوازیں گونج رہی تھیں اور ساتھ ہی غزل میں حسرت و جرأت، افتخار اور محنتی کے رنگ بھی فضا میں بکھرے ہوئے تھے۔ مقلد تہذیب اپنی توانائی کو ان کے اندر سے نکل چکی تھی اور چاروں طرف اثر افزائی اور افتخار کا عالم تھا۔ بکھنوا آواز ہو چکا تھا اور انگریزوں کے قدم برصغیر میں جم چکے تھے۔ دوسرا شعراء جن کا طویل ادومہ کی تہذیب میں بول رہا تھا وہ شعراء تھے جو دلی سے آ کر یہاں آباد ہو گئے تھے اور دہلی کی اردو شاعری کی روایت میں ادومہ کے پسندیدہ رنگ بولنے تاکہ رہے تھے۔ اس وقت اس تہذیب کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ انگریز چوکیدار اور محافظہ بندی کے عمل کے صدور وائس پرنسپل اور دوسرے مددگار، معاشی فراغت نے اس تہذیب میں جو نچا پینا، شوقی بھول پیدا کر دیا تھا۔ اس وقت یہ ایسی تہذیب تھی جو حقائق سے آنکھیں چما کر ہمیں بھلائے بھول جانے کی کوشش میں جگھا تھی۔ اس نے جھیا رکھول دیے تھے اور طبعی حقائق کو مرکزی اہمیت دے دی تھی۔ دربار زندگی کے کمرے، عجبہ، مسان کے بھانے، لیلیٰ بازی اور بھول و غفلت میں لگ گئے تھے۔ عشق و عاشقی کے معنی جنسی ملاپ کے ہو گئے تھے۔ میر اور درد کا تصور عشق فضا میں تحلیل ہو گیا تھا۔ اس دور میں اردو شاعری نے اپنا رنگ اسی رنگ سے اٹھ کیا۔ اسی کے ساتھ ”معاہلہ ہندی“ سب سے بھول رنگ، خن، من کر ابھری۔ میر نے اسی رنگ کو ”خن کو“ چڑھا چائی کی شاعری ”کہا تھا۔ جرأت اسی رنگ کے ممتاز و قبول شاعر تھے۔ سعادت، بارخاں، رنگین نے بھی اسی بھول عام رنگ خن کو اپنا پناہ ان کی غزلوں میں اس دور کے دو رنگ بھی نظر آتے ہیں جو جرأت، افتخار اور محنتی کے ہاں ملتے ہیں اور وہ آوازیں بھی جن کا تعلق میر، درد، سودا کی آوازیں سے تھا اور جن میں دل درود کی لے بھی شامل تھی۔ جرأت و افتخار کے ہاں معاشرہ کا نظریہ رہا تھا یعنی وہ جڑیں اور وہ معاملات جو سب کو نظر آتے ہیں۔ انھوں نے طرح طرح سے ”ظاہر کو بیان کر کے سب کے دل صودہ لیے۔ دلی سے آنے والے شعراء نے اسی کو اپنا کر اپنی اختراعی قوت سے اسے نیا روپ دیا۔ اگلے دور میں پیدا ہونے والے بچے بڑے والے اس روایت کی بنیادیں اسی پر قائم ہوئی جس کے آئین و تابح ممتاز لکھائے تھے۔

اس دور کے مختلف لکھائے شاعروں کی آوازیں کو سننے کو معلوم ہوگا کہ میر کی آواز ”درد“ کی آواز ہے۔ جرأت کی آواز ”درد“ کی آواز ہے۔ میر جڑ ہے سے گزرتے ہیں تو شعر کہتے ہیں۔ جرأت مشاہدہ کرتے ہیں تو اسے شعر میں بیان کر دیتے ہیں۔ میر کی شاعری سے زندگی تہذیبی ہوتی ہے۔ جرأت کی شاعری زندگی کو اس طرح دکھاتی ہے جیسی وہ ہے۔ رنگین بھی اپنے حقائق کی مناسبت سے اسی رنگ خن کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں بھی کھل کھینے زندگی کی رنگینی کو بیان کرنے، سرمستی کے ساتھ پیٹ میں گم گوی کرنے، جو جی دیکھتے اور بھر سب کو دکھانے، عشق ”بازی“ کے لطف سے سب کو لطف اندوز کرنے کے ساتھ عشق و بھلائی اور گفت و بانی ملتی ہے۔ رنگین کی ”معاہلہ ہندی“ کا ضمیر اسی انداز فکر سے اٹھتا ہے۔ جرأت کے ہاں معاہلہ ہندی کسی ہے۔ رنگین کے ہاں ابھری ہے۔ جرأت کے ہاں کس میں تحلیل شامل ہو کر اسے ”تصور“ میں بدل دیتا ہے۔ رنگین کے ہاں ”تحلیل“ ”تصور“ بننے کے بجائے واقعہ بانی رہتا ہے۔ جرأت

کے ہاں بس میں جنہیں شامل ہو کر معاملہ بدی کے لطف کو دہرایا کرتا ہے، اسی لیے جرأت کی معاملہ بدی دیکھیں سے بڑھی ہوئی ہے۔

جرأت اور دیکھیں کے ہاں "مشتق" کا ذکر بار بار آتا ہے لیکن ان کے ہاں مشتق میں ناکامی کی دو نوعیت نہیں ہے جو تیر کے ہاں ملتی ہے۔ دیکھیں کے ہاں مشتق "جسم" سے ہے اور جسم نے تو وہ ناکامی ہے۔ پھر کی ناکامی کے سرے زندگی اور کائنات سے ہاتھ نہیں چڑھتا۔ دیکھیں کی غزل ان کے محبوب کے اطراف گھومتی ہے۔ اور یہ محبوب ایک عوام تک ہے جس کا وہ سب کے لیے نکلا ہے اور جسے بھرے کے لیے گھر بھی بنوایا جاسکتا ہے۔ دیکھیں نے "دو جان آہن" (دو جان پریاوت) میں (۱۳۵) عوامیتوں کے نام لے کر ان پر غزلیں لکھی ہیں۔ زندگی کا یہی طور دیکھیں کی غزل کا طور ہے مثلاً "دو جان رنات" کی یہ غزل دیکھیے

نہ تو بہت کدے ہی کی چاہ وہ، نہ تو کبھی پر ہی نگاہ ہے
یہ جو شخص نام سیاہ ہے، اسے اپنے دل ہی سے راہ ہے
نہ تو کچھ بچھے میں درد ہے، نہ کچھ اپنا رنگ ہی درد ہے
گھر آؤ لب پہ جو مرد ہے، تو یہ ایک ذہب کی کراہ ہے
نہ تو متکد ہوں میں راحت کا، نہ ہے وہیں جھوکو مسافت کا
میں تو خاکل اپنی ہوں، بات کا کہ ہمیشہ جس کا جاہ ہے
نہ تو رہا جھوکا ہے عام سے، نہ فرض ہے کچھ مجھے نام سے
مجھے کام اپنے ہی کام سے، مرا حق ہی میرا گواہ ہے
نہ تو اپنے بی کا اسے طغر نہ ہی اپنے حال کی کچھ خبر
کہو مشتق و دیکھیں پہ گر نظر تو وہ کدہ ہے اور یہ کادہ ہے

دیکھیں کی غزل میں دیکھیں کے دہلی روپے اور اداؤں کا ذکر واضح نہیں ہے ان کا اپنا کوئی منفرد انداز سخن نمایاں نہیں ہوتا۔ جیسے ہم دوسری سے دیکھ کر پھر کی غزل کو پہچان لیتے ہیں یا جرأت کی غزل کو جان لیتے ہیں۔ دیکھیں کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ وہ روایت کی نگار کرتے ہیں اور مختلف رنگ پن کی محفل ہی دہلی کرتے ہیں۔ جرأت کی زمین میں "دو جان رنات" "دو جان جلت" میں کی غزلیں ایسی ہیں کہ ان کا اگر جرأت کے کلام میں ملایا جائے تو یہ دیکھیں کی نہیں بلکہ جرأت کی معلوم ہوں گی۔ مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع یہ ہیں:

- (۱)۔ چہرے کی دھب ایک قبر جا، زلفوں کی لٹک بھر دیکھی ہے
- مسی کی جھاد کھوں سو کیا، دانتوں کی چمک بھر دیکھی ہے
- (۲)۔ ہے آگہ لڑا ایک ستم، ہر ایک ادا بھر دیکھی ہے
- دستار نہیں ہاتھوں سے کم اور جھک قبا بھر دیکھی ہے

اسی طرح ان کی چند غزلوں اور اشعار کو پھر اور درد کے کلام میں ملا دیا جائے تو وہ پھر و درد جیسے معلوم ہوں گے۔ دوسروں کے طرز ادا کو اپنانے کی دیکھیں میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جب ہی سے ترے اتر گئے ہم
مگر کہ اک آہ مر گئے ہم
چاغیر کے گھر میں اس کو پایا
قدوس کے جو کھنچ پر گئے ہم
جنوں سے ہم نے بھلائی کری زمانے میں
عوض میں اس کے بھران سے برائیاں دیکھیں
ظلم نہیں مرنے کا اپنے مجھے یہ سوچ ہے آہ
کون اٹھائے گا ترے جو درد بھرا میرے بعد
میر بکس ہے تو ہی اور تو ہی صاحب خانہ ہے
تجھ سے ہی رشتہ ہے سب تو شیخ ہر کا شانہ ہے

ان اشعار میں حیر اور درد کی خوشبو اسی طرح محسوس ہوتی ہے جس طرح ادیب کے مطلقوں اور پوری فزولوں میں جرأت کی بو اس محسوس ہوتی ہے۔ ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ نگین کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے۔ ان کی فزولوں کے موضوعات وہی ہیں جو معاشرے کی زندگی میں ان کے چاروں طرف گھسے ہوئے ہیں اور وہ انھیں اسی انداز نظر سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں جس نظر سے معاشرہ انھیں دیکھتا یا دیکھنا چاہتا ہے۔ ”معاہدہ ہندی“ نگین کی فزولوں کا ایک عام رنگ ہے جس سے وہ مکمل کیجئے اور انھیں کلیاں کرتے ہیں۔

ناگ میں دم ہے یہاں آگے ہی
ایسی تھنوں کو نہ بھڑکائے ہی
پھینک دے بے رحم تو اب کان کے واسلے کے پھول
آج سنتے ہیں ترے ہیں چاہنے واسلے کے پھول
کیا غضب ہے دیکھو جھجکا کے باری اس نے لالت
بند کر میں شب لگا جب پاؤں اس کے داپنے
دل ترے ہے بٹے کو تھا دے ایسی صاحب
بارے کھو پاں بھی تو کسی رات کی ضرے
کھیل میں شعر غ کے ہونے لگا جو اشتراط
ہو مگی بازی ہماری مات چنتے بولتے
گئے ڈالو یہ میرے وہ جو سو تو یہ بولے چمک کے دور ہو
کروں صدقے میں ایسے عجیبے کو مری گردن اس سے اکثر کی

مرے ملے پاس ملے لایا تو ہوتا
نہ دیتا ہوسر بیکایا تو ہوتا
میں جو لپٹا تو وہ گھبرا کے یہ بولے کہ سرک
چھوڑ دے مجھ کو کسی دور سے یہ چار نکال
معاہدہ ہندی کے ایسے اشعار ”دعوان چنتہ“ میں زیادہ ہیں۔ ”دعوان رہنما“ میں ہندی کی روانہ جو سخن کا دفتر ہے۔ نگین کی معاہدہ ہندی کا جرأت کی معاہدہ ہندی سے مقابلہ کیا جائے تو نگین کے اشعار قدوسے چھپکے چھپکے سے نظر آئیں گے۔ کسی مخصوص رنگ کے جو دکھار کا یہی المیہ ہوتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ اس رنگ جیسا ہوا تا ہے جس کی وہ بیرونی کردار ہے۔ اس سے آگے وہ اس لیے نہیں جاسکتا کہ اس رنگ کے سارے امکانات وہ شاعر پہلے ہی اپنے تصرف میں لاچکتا ہے جس کی وہ بیرونی کردار ہے۔

نگین کی فزولوں کی نمایاں خصوصیت سادہ بیانی ہے۔ اس طرز کو ”شعر صاف“ کہتے ہیں۔ مجالس نگین میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ”انہما جائے شعر میں است کہ صاف باشد..... شعر صاف اگر ہر اور معاہدہ اصطلاح و معاہدہ بندش یاد ہے کیفیت ڈھار ڈھار نہ خواہ بود“ (۵) نگین کا یہی ”شعر صاف“ زبان کی یہی سادہ بیانی، لہجے کی گفتگو کے ساتھ مل کر شعر کو خوبصورت تو ضرور بنا دیتی ہے لیکن ان کے پاس نہ ہندوستان عشق میں اور نہ زندگی کے دوسرے تجربوں میں کوئی گہرائی، کوئی تہ واری ملتی ہے۔ عام طور پر وہ روایت کی بیرونی کے ایسے شاعر ہیں جو دھڑک دھڑک طرزوں اور لہجوں کی کامیاب بیرونی کرتے ہیں اسی لیے ان کے پاس مختلف آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں۔ ان کے پاس یہ آوازیں

الگ الگ ہیں۔ سستی کی طرح مل احوال سے گزر کر ایک نئی آواز کو اس طرح جنم نہیں دیتی جیسے "صغر جمہ" کی صدروں کے گھوٹے سے نکل کر ایک نئی خوشبو کو ختم دیتا ہے۔

شعر صاف اور سادہ یعنی۔ لکچے کی گفتگو۔ سامنے کے مضامین کی بندش، مختلف شعروں کی آوازیں مختلف طرزوں اور لہجوں کے اعتبار کے حوالے سے سخن کی منزل کے یہ کچھ شعر دیکھیے جن سے ان کی طرز و فکر و ادب کی ترجمانی ہوتی ہے۔

تھ سے جس وقت کہ جالی یہ سماں رہتا ہے
مجھ کو تنہائی میں پہروں یہ غصاں رہتا ہے
جو ترے پاس سے آتا ہے میں بچوں ہوں بچی
کیوں تھی کچھ ذکر ہمارا بھی وہاں رہتا ہے
بھلا کرنے آئے نما کر چلے
ہم آئے تھے کیا اور کیا کر چلے
ناحشر رہے یہ داغ دل کا
یادب نہ بچھے چراغ دل کا
خواب میں بھی خیال ہے حیرا
بھر میں بھی وصال ہے حیرا

یہ سب اشعار سادہ زبان میں بیان ہوئے ہیں جن میں لہجہ کی گفتگو کے ساتھ سامنے کے مضامین ہاتھ سے نکلے ہیں۔ ان میں کوئی تدریسی نہیں ہے لیکن یہ شعر پڑھتے ہوئے اچھے ضرور لگتے ہیں:

مچا کو روٹھ کے جوتم گھر کو اسی جاؤ گے
یہ تو فرماؤ بھلا بھر بھی کبھی آؤ گے
اس نے بچھا کر ترے درد کہاں رہتا ہے
دل پہ دکھ بات کہا میں نے یہاں رہتا ہے
اے دستہ جوں ہیں تو گریباں کی طرف بھی
اور تھی میں ترے آئے تو اماں کی طرف بھی
ہاتھ میں ہاتھ ہے یہ بوسہ نہیں لے سکتے
دست دس اتنی بھی ہرگز نہیں جیہات نہیں
بھگڑی گل کی جو کوٹ تلے اس کے آئے
ناؤک اتنا ہے بدن اس کا نشاں رہتا ہے
یہ شعر دیکھیے۔ لفظ "انسان" کا لطف دے رہا ہے:

ہر مچ سماں دیکھیں جتنا کے نہانے کو
کیا نیل کے کترے سے انسان لگتے ہیں
اب یہ چند شعر اور دیکھیے جہاں آپ کی قوت اعتبار کے ساتھ واضح خود پر واقعہ غزل کی الگ الگ آوازیں سنائی دیتی ہیں:

کیا کرتے ہو تاج تم صحبت رات دن مجھ کو
اسے بھی ایک دن کچھ جا کے کھائے تو کیا ہوا
زاہد بنا تو کہیے میں کیا دیکھتا ہے تو
جاتے ہیں دیر میں تو سمن دیکھتے ہیں ہم
دیکھتے ہی ان کو بوجھاتے ہیں شادی مرگ ہم
ان کو پاتے ہیں تو بھر ہم آپ کو پاتے نہیں
اُسے میں چپ کے دیکھوں برطاؤ غیر کو دیکھوں
بھلا میں دیکھتا دیکھتا تو دیکھا جاتے ہے مجھ سے
ناحشر رہے یہ داغ دل کا
یادب نہ بچھے چراغ دل کا
رہبرانی ہم دما قصیرہ
ہم بھی چلتے ہیں ساتھ دم لے کر
روح نے جسم پر گرائی کی
اب یہ حالت ہے ناقص کی
میری چھائی سے لپٹ جائے اور سو رہے
آجے آجے میں آجے اور سو رہے
ایک دم مرگ سے غافل مت ہو
عزت و کرامت نہایت کم ہے

نہ اپنے میں نہ بچا لے میں دیکھا جو رشتہ طبع پرانے میں دیکھا
 نہ مہر میں نہ ہت خانے میں دیکھا جو جلوہ دل کے کاٹانے میں دیکھا
 ہاں میں شتاب چلو دیر مت کرو کہتی ہے کاغذ میں مہارے جس میں
 رنگین کے چاروں دیوان اب تک شائع نہیں ہوئے، اس لیے ان کا مطالعہ اب تک اس طرح نہ کیا جاسکا
 جس طرح ان دوسرے شعرا کا ہوا جن کے دیوان شائع ہو چکے ہیں۔ شاہجہاد کلام کے معاملے میں رنگین مصنفی سے بھی
 زیادہ کم قسمت ہیں۔ انھوں نے اپنے ہر دیوان میں اختتام کیا ہے۔ ان کا دیوان ”رہنما“ جنگ پانچ (۱۲۰۲ھ) میں
 شائع ہو گیا تھا۔ موجودہ دیوان (تھمبی) ۱۲۰۹ھ میں مرتب ہوا۔ ”دیوان رہنما“ میں رنگین نے اردو غزل کی روایت کی
 چہری طرح ہی دلی کی ہے۔

”دیوان چاند“ کے دیباچے میں رنگین نے لکھا ہے کہ ”اس میں (دیوان چاند) دوہری غزل کہنے کی اختیار
 کی لیکن اکثر خیال بھی رہا مجھ کو کہ غزل اول سے غزل دوم میں یکجہ نہ کچھ صنعت چاہیے زیادہ ہو یعنی دوہری غزل جو
 مرقوم ہوتا پہلی قافیہ اور دوسری جنس معلوم اور ساقی سجات، چل شان نے اپنے فضل و کرم سے اس قید کو نبھادیا“ (۱۵۱)
 رنگین کی غزل میں دو ساری خوبیاں اور وہ سب نکور ہیں موجود ہیں جو اس اہمیت میں موجود ہیں۔ رنگین کا اعتبار یہ
 ہے کہ انھوں نے اردو کے چار دیوان تصنیف کیے اور چاروں میں الگ الگ اختتام قائم رکھا۔ ”دیوان رہنما“ کوایت
 کے اعتبار سے سب دیوان میں آج زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

(۳)

رہنما:

رنگین نے دو صنف سخن ایجاد کیں۔ ایک قصیدی (قصیدہ کی موت) اور ایک رہنما (رہنما کی موت)۔
 ”قصیدی“ نہ ملی۔ رہنما چل گئی۔

ایک بار رہنما اور اہلیت کے سلسلے میں تین اور شاعروں کے نام بھی آتے ہیں۔ ایک محمد الک نواب امیر
 خاں (انتہام) (م ۱۱۵۹ھ تا ۱۲۱۶ھ) کا دوسرا شیخ محمد باہا اللہ بھٹا کر و حاتم کا اور تیسرا قیس حیدر آبادی کا۔ امیر خاں انتہام
 کے بارے میں قندرت اللہ شوق (م ۱۲۳۴ھ) نے لکھا ہے کہ ”رہنما کے مقابلے میں جوڑ کر لکھا ہے (اس نے) رہنما
 تصنیف کی“ (۵۲) لیکن انتہام کی رہنما کا کوئی نمونہ اپنے کتاب کلام میں نہیں دیا اور نہ کسی اور جگہ وہ موجود ہے۔ انتہام
 بلوچی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور گاہ گاہ اردو میں بھی کہہ لیتے تھے۔ انتہام کا مطالعہ ہم جلد دوم (۱۵۳) میں کرتے
 ہیں۔ صرف ”طبقات الشعراء“ کے اس حوالے کی بنیاد پر نواب امیر خاں انتہام کو ”رہنما“ کا بانی نہیں کہا جاسکتا۔

دوسرے شیخ باہا اللہ بھٹا کے ترجمے میں ندرت نے لکھا ہے کہ ”رہنما میں شاہ حاتم اور حضرت میر درد سے
 اصلاً لینے تھے اور فارسی میں مرزا غفرنگین سے“ (۵۳) اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم اور خواجہ میر درد
 رہنما کے شاعر و استاد تھے اور چار رہنما میں ان سے اصلاً لینے تھے۔ یہ بات صریحاً غلط اور کتابت کی غلطی ہے۔ کتاب
 نے ”رہنما“ کے بارے میں حوالہ دیا ہے صرف لکھ کر اسے ”رہنما“ بنا دیا ہے۔

حکیم مہاراج علی خاں یکم لکھنؤی نے اپنے تذکرے میں رنگین کے ترقی میں واضح کیا ہے کہ:

"رنگینی کہ جائے معروف جلا شہرت دارد و از اختراع مزاج نواکت استخراج اوست و آن عبارت است از شعرے کہ در آن شکل زبان و محاورہ نساء بہت خود پر معاملہ کہ زبان زبان را با مردان روئے و چہ صرف بیان و تقریر او باشد و نمں۔ و ہرگز ہرگز نہ گفتے و نہ کہ قصل و خصوصیت بتقریر مردان و جوانان داشتہ باشد و نہ نیا۔ غرض کہ طرز آج ایں طرز عجیب ہمیں خوش طبعی است و سوائے او ہر کہ گفت و یا گوید هیچ اوست و در سالہ نثر و محاورہ زبان نساء نیز خوب نوشتہ است" [۶۰] (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: سہاگ پ)

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "رنگینی" رنگین کی ایجاد ہے۔ "رنگینی کا پہلا دیوان بھی "دیوان اچھوتہ" کے نام سے رنگین نے تصنیف کیا اور رنگین کا یہ دیوان:

زبں ہے رنگینی ایجاد رنگیں
اسی خاطر کیا کرتا ہے اکثر
موا انشا بھی اب کہنے لگا ہے
چہ خوش اس غزل کو بھی لگے پ

اپنی جگہ درست ہے۔

رنگینی وہ منصب خن ہے جس میں عورتوں کی زبان اور مخصوص محاورہ کو شعر میں برتا جاتا ہے اور زیادہ تر معاملات بھی وہ لائے جاتے ہیں جو عورت اور عورت کے درمیان پیش آتے ہیں۔ شروع میں دیوانی کی نیکیات کی زبان و محاورہ میں رنگینی بھی جاتی تھی لیکن جلد ہی اس میں زبان بازار کی زبان و محاورات، اصطلاحات و اشارات شامل ہو گئے اور اس کے ساتھ دیگر خن زیادہ کل کیا اور مرد و عورت کا عنصر بڑھ گیا۔ رنگینی کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری عورت نہیں کرتی بلکہ عورت کی طرف سے مرد شاعر کرتا ہے۔ اس طرح اس میں بعض مشابہات تو آ جاتے ہیں لیکن دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے حقیقی جذبات و احساسات نہیں آتے۔ اس میں مرد کی سوچ اور اس کا انداز نظر شامل ہونے کی وجہ سے جنس اور جنسی جذبہ غالب رہتا ہے۔ بعض لوگ اس شاعری کو بھی رنگینی سمجھتے ہیں جس میں ہندی شاعری کی روایت کے مطابق، عورت عاشق ہوتی ہے اور مرد اس کا محبوب ہوتا ہے۔ اس طرح ساری ہندی شاعری اور سارے بارہ ماہ سے رنگینی کے ذیل میں آ جائیں گے۔ یہ شاعری بھی رنگینی کے ذیل میں نہیں آتی۔ اسی طرح باغی عیاہری بھی شاعری رنگینی کے ذیل میں نہیں آتی۔ "رنگینی"، "ہزل" سے بھی مختلف شاعری ہے۔ خود رنگین کا دیوان ہزل (دیوان آئینہ) قلم جذبات کا لگا اظہار ہے۔ رنگینی میں جنسی جذبات و معاملات کا اظہار اکثر وہی کتابوں میں ہوتا ہے۔ رنگینی صرف جنسی لذت پرستی کے اور دیگر ٹھنکھنکھی بلکہ اس میں عشق و عاشقی کے معاملات کے علاوہ وہ سارے معاملات بھی آ جاتے ہیں جن سے کسی عورت کو واسطہ نہ پڑتا ہے۔ رنگین انشا اور جان صاحبہ رنگینی گو ہیں۔ صاحبزادہ رنگینی رنگین ہزل گو ہیں۔

رنگینی میں اگر عورتوں کے معاملات، جذبات، محسوسات اور خیالات عورتوں کی زبان و محاورہ میں بطور عورت شاعر کرتی تو اس میں ایک تنہید و اہم منصب خن بننے کی گنجائش موجود تھی لیکن اس ماحول نے، جس میں سارا معاشرہ رنگین ہوا تھا، رنگینی کو زبان بازار کی کے معاملات تک محدود کر کے اسے لطف و لذت اور حوالے کا ذریعہ بنا دیا۔ رنگینی کو نواب مرزا نے "حکیم" لکھنؤ اختیار کر لیا، جمیعت علی خان "شری" بن گئے۔ محسن صاحب نے اپنا لکھنؤ پرستی رکھ لیا اور جان صاحب زادہ لاس میں "ادب منی" لکھ کر، شاعروں میں آنے لگے۔

درختی کی بنیاد پر بیت "فرزل" کی ہے لیکن یہ کسی بھی صاحبِ سخن کو از سرِبد "اعجاز" کا ذکر نہیں ہے۔ خود گلشن نے اپنے دیوانِ درختی میں طرہِ راست، روایات، تعلقات، حسبِ مشق اور فرزل کو اپنے اعجاز کا ذکر میں لایا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے اس میں چار صورتوں کے معاملات ہیں جو درختی میں پیش کیے جاتے ہیں اور زبانِ وہ استعمال ہوتی ہے جو ہمیں پہلے ہی میں گویا صورتوں کی زبانِ دہکارہ میں صورتوں کے معاملات کو جس سے لے کر بیان کرتا درختی ہے۔ چونکہ معاملات میں سارے موضوعات شامل ہیں اس لیے صورتوں کے اعتبار سے رسوم، روایات، رجحانات، پرستی، اندازِ بیان، درختی، پہلی، حقیق، شادی، بیاد کی رسوم، ہذا و گھارہ پڑے، زہریں، کا، دورائیں، طعن، تظہیر، باز و بازو، نگرے، رنگ، حسد، خند، غصہ، رقابت، بھلاہٹ، جلاپا، بھگڑے، سننے، سناں، اندر میں، خاندانِ داری، کوڑی، لہام، نوے، نوکے، تھوڑے، کھڑے، مٹھیں، دلچسپ و سب درختی کے موضوعات ہیں۔ ان معاملات کے بیان میں جو اصطلاحات، نکات و روایات اور خصوصیات الفاظ و صورتیں استعمال کرتی ہیں وہ خاص اہمیت رکھتے ہیں اور ان کے بغیر درختی وجود میں نہیں آ سکتی۔ درختی کی زبان میں وہ نکات و روایات، کتابیات، اصطلاحات و الفاظ دلچسپ ہیں جن میں شرفی صورت کے تصور شروع کیا احترام ملحوظ رکھا گیا ہے مثلاً:

پہلے سر سے ہوتا (یام تیش)، رخت کی رات (شادی کی پہلی رات)، پاؤں بھاری ہوتا (مسل ہوتا)، بے نیاز ہوتا (تیش آتا)، مان کا مہینہ (مسل کا آٹھواں مہینہ)۔ دورانِ تیش قرآن کا نام نہیں لیتیں۔ کہتی ہیں "بوی چیز" یا "روٹی اٹھا" کہتے ہیں۔ اسی طرح بدھگونی کے باعث اشاروں میں نام لینا اس دور کی عورت کا طرزِ فکر تھا مثلاً سانپ کے لیے رتی، بھیم حبیب کے لیے "چورے دلا" یا "بکری دلا"۔ "چنگ لگے کو" غنڈی لگنا، "چٹیلوں کے لیے" "سامیاں" رات کو گھر سے نکلے وقت بی کام نہیں لیتیں بلکہ "گھنٹو" یا "گھٹی" کہتی ہیں۔ اسی طرح وہ عام الفاظ جو صورتوں سے مخصوص ہیں جیسے گوزا، تختی، کھول (تھپ)، رتے، کھانا، دوا، چھڑے، (تھک، تھپ و حیرت)، دوز دھانڈا (دوڑ دھوپ)، بختوں، بھلی، دال نے ہوتا (دفع ہوتا)، نین غلی (بات بات پر رونے والی عورت)، چتا (مرد)، تو جے جوتا (جست لگتا)، کھانا (دودھ شریک بھائی)، بھائی (دو بہا بھین)، بھنڈو (بدقوم)، پھول چڑی (آگ لگے)، گھٹی (سینہ، کمر اور ہانڈہ کو کہتے ہیں)، کوکھ سے غنڈی ہے (یعنی پہلا واس ہے)، گوزا بھرتا (مسل کے ساتھ قریب سینے کی رسم، چٹیلی میں چور چننا) (مہندی کے رنگ میں سفید دھانڈا جانا) وغیرہ۔

جیسا کہ گھوڑا آئے ہیں، درختی نے جو درختی کے ہائی اور صاحبِ دیوان شاعر ہیں، درختی کوئی کے لیے مختلف اصنافِ سخن کو از سرِبد "اعجاز" یا "کر" دیوانِ اچھٹ" کے نام سے اردو کا پہلا دیوانِ درختی ۱۳۲۱ھ میں مرتب کیا۔ یہ اصل عدالت کی وفات کا سال ہے۔ "دیوانِ اچھٹ" میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو درختی سے وابستہ ہیں۔ اس میں صورتوں کی باتیں، صورتوں کے معاملات اور معمولات صورتوں کی اپنی خصوصیات زبان، دہکارہ سے لے کر اصطلاحات میں صورتوں کی طرف سے مراد کے ذریعے بیان میں آتے ہیں۔ اگرچہ یہی معاملات صورتِ شاعر خود بیان کرتی تو اس میں ذاتِ شاعر کھلا ہوا ہوتا اور ذاتی نہیں ہوتی۔ چھٹی رنگین کے درختی کلام میں اور دوسرے شعرا مثلاً دکن اور جاں صاحب کے ہاں گھٹی ہے۔ مرد نے جب عورت کے معاملات خود بیان کیے تو اس میں جنسی معاملات، لذت، پرستی اور حرمہ خود بخود شامل ہو گیا۔ اگر عورت شاعر یہ کام خود کرتی تو اس کی نوعیت و مزاج مختلف ہوتا۔ درختی اسی لیے بہبود کی شاعری ہے جس میں مرد و عورت کا بھراپ بھر کر اس کے جذبات کا اعجاز کرتا ہے۔ درختی عورت کے روپ کا بہرہ دے۔

عورت اس تہذیب کے اصحاب پر سوار تھی اور وہ اس کا گھر دارانہ کلام میں فیض و عزت کی علامت

ہونے کے باوجود اس دور کی تبدیلی کے باوجود اس میں ایک کھلونا تھی جس سے اس معاشرہ کا ہر فرد مکمل پہلے میں مصروف تھا اسی لیے ریختی حیرت لپٹے، رنگ دلیاں مٹاتے اور ان معاملات کو پہلے بندوں سرعام پیش کرنے کا عقیدہ عام و راسخ بن گئی جو اب تک در پردہ کیجھا اور کبھے جاتے تھے۔ اس دور میں ریختی کی غیر معمولی مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا۔ یہ سب پہلو انہیں کی ریختی میں موجود ہیں۔ سوال یہ ہے کہ عورت جب اپنے جذبات و معاملات کا اظہار کرتی تو کیا اس طرح کرتی جیسے رنگین نے کیا ہے؟

رنگین قسم ہے تیری ہی، ہوں کیلئے سر سے میں	میت کھول کر کے منت و ازاری ازار بند
دیکھ تو میرے تے میں ہے یہ کیا بد سا	ناف کے نیچے میرے، ہاتھ تو اسے دانی بکیر
یہ زانیہ مکمل کیا باقی چہ مجھ کو میر میں	گاہ لے جاتا یہاں سے اور ٹھٹھا ترا
دوکانا کو اور مجھ کو دیکھا جو لپٹے	تو بکھر کیا گرج کر جوا بھوت طرحا
ہوئی جو ہوئے سو ہو بندی ملے کی شرابی	وصل کی اس سے کہاں اب تو میں ہادی ۲۱

رنگین کی ریختی میں (بازاری) عورتوں کے معاملات خاص طور پر ان غزلوں میں مکمل کر آئے ہیں جو مسلسل ہیں اور جن میں ایک موضوع یا ایک کیفیت یا ایک نفا کو بیان کیا گیا ہے۔ ان غزلوں میں ”روایف“ اس ریختی کا موضوع تھیں کرتی ہے اور اسی کے تعلق سے عورتوں کے عبادت، الفاظ اور اصطلاحات استعمال ہوتے ہیں مثلاً ایک ریختی کی روایف ”کنا“ ہے۔ اس میں ۲۱ سے متعلق جو شخص معاملات ہیں وہ بیان میں آگئے ہیں مثلاً اپنے محبوب کو بلوانے، پاؤں کے ہمارے ہونے، ہجر کی تکلیف، آٹھ آٹھ آٹھ سو روئے، دودھ وصل، دھنک دینے کی منت ماننے، انعام و اکرام کے وعدے کی باتیں وغیرہ۔ اسی طرح ایک ریختی کی روایف ”کنا“ ہے، اس میں جوئے سے متعلق الفاظ و معاملات آگئے ہیں۔ ایک روایف ”انگیا“ ہے۔ ایک اور روایف ”ازار بند“ ہے۔ ایک روایف ”جینائی“ (زانیہ) ہے، ایک روایف ”ناروہ“ ہے۔ ایک روایف ”باہوی“، ایک ”مطافائی“، ایک ”کوزمینی“، ایک ”ڈولمئی“ ہے۔ ان ریختیوں میں روایف کی مناسبت سے معاملات آئے ہیں لیکن ان سب میں جنس و وصل مشرک ہے۔ ان میں کلاؤ لاپٹ بھی ہے اور وہ باتیں بھی جو عورتیں اپنی بہ تکلف سبکیوں سے کرتی ہیں یا مرد و عورتوں کے کرتا ہے کہ کرتی ہیں۔ ایک روایف ”سومین“ ہے۔ اس ریختی کا مزاج ”سختی“ کا ہے۔ رنگین کی ریختیوں میں جنس اور ہوا ہوس کے علاوہ عورتوں کے کپڑوں، ہنار، سنگھار، وصل، زنجلی، رسوم و عادات، جہر و وصل کی جسامت کیفیات اور ان سے متعلق عورتوں کے الفاظ و عبادت استعمال میں آئے ہیں اور ریختی کو ایک الگ رنگ دیتے ہیں۔

رنگین کی ریختیوں میں جذ بہ احساس نہیں ہے۔ خود یہ جذبہ حقیقی جذب ہے اور سچے احساس سے جاری تھی۔ رنگین نے بھی اپنی ریختی میں سامنے کی باتیں بیان کی ہیں جو عام طور پر عورتوں کو پیش آتی ہیں اور جن سے ہر مرد عورت واقف ہوتے ہیں۔ ان ریختیوں میں اقوال و تمثیلیں ہے لیکن چونچل پین اور اڈال سے پیدا ہونے والا ”مرد“ ضرور موجود ہے اور یہی ”مرد“ ریختی کی جان ہے۔ مرد جب اسے سخت ہے تو عورت و جنس کے تعلق سے عذر لیتا ہے اور عورت جب اسے سختی ہے تو ہونٹوں میں اٹلی دیتی ہے اور کہتی ہے ہائے اللہ یہ باتیں مردوں کو بھی معلوم ہیں۔ رنگین نے یہی باتیں رعایات اور نکاحات میں دہرائی ہیں۔ انہیں قصوں میں رنگین نے اپنی تین ریختیوں پر تین مصرع لگا کر قصص کی ہے اور ان پہلوؤں کی مزید وضاحت کی ہے جو ریختی کے دو مصرعوں میں آئی ہیں۔

دہلی میں جیسے راجہ (ذکر) سے رنجنی (موتی) ایہا کی اسی طرح قصیدہ (ذکر) سے قصیدی (موتی) بھی ایہا کی۔ ایک قصیدی نوری شہزادے کی شاہن میں اور ایک میاں شاہ وہرہ صاحب کی تعریف میں دوجان رنجنی (دوجان ایچٹ) میں موجود ہے۔ دہلی میں قصیدے کی حیثیت کو "قصیدی" میں برقرار رکھا ہے۔ اس میں "تخصیب" بھی ہے اور "کریج" بھی۔ "مدح" بھی ہے اور "مدح" کے ساتھ مدح بھی۔ اس زمانے کی عورتیں میاں شاہ وہرہ شاہزادہ شاہ سکندر اور سات پرہیز کو باقی تھیں اور اپنا پاؤں دہرا نہا جاتی تھیں۔ شاہ وہرہ پاؤں سکندر شاہ کو نوری شہزادہ بھی کہتی تھیں اور کبھی تھیں کہ ان کی خلعت نور سے ہے۔ یہ "قصیدی" انہی کی شاہن میں ہے:

میں تیرے صدمے کو کتنی میرے نوری شہزادے	ظلیل شاہ سکندر کے کر کچھ ایہا کریم
کہ ہوا سے میری طرف سے یہ سب کی ملوث بند	کرے نہ ہر کوئی دوست مجھ پہ نے ہدم
تری جناب میں لوطی کی اب سبکی ہے عرض	کہ چھپتی تھی میری اللہ نہ ہوا سے کسی سے کم
جو دہلی میں مرے سو وہ سو نہیں ملایا میٹ	بھٹ گھر میں رہے ان کے اک خانا تم
جو ہاتھ میری لگاؤں بچاؤں باقی سے	درد نے ہاتھ دہشتی میں لے وہ راہ دم
اور اپنا دوست جو دہلی میں ہے تیرے صدمے میں	جوانی اپنی سے پاس رہے وہ بھل ہر دم

رنجنی کے مطالعے سے اس دور کے خارج اس کی تہذیب و ثقافت اس کے عقائد و عقاید اس کے رویوں اور سلیلا نہات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی عورت کس طرح سوچتی اور کس طرح زندگی بسر کرتی تھی۔ دوجان رنجنی میں دہلی میں نے ایک "مشکوٰۃ دوجان" سیر داغ اور انکھار احوال و عورتوں کا رد و رد باقی کے "کھلی" ہے۔ ان میں سے ایک مائش تھی اور دوسری سے اس کے ساتھ اپنی چاہ بھار تھی۔ اسی طرح "نامہ دہلی" میں "زمانی کوچ" حالت تنگی کے اور کوچ تعریف سراپا بھر کے اس معنی پر کہ تھیں مجھ سے کون سی بات زیادہ ہے کہ جس پر تو اتنا ترقی ہے بیان کیا ہے۔ دہلی کے اور دواہن: "دوجان رنجنی"، "دوجان ایچٹ" اور "دوجان آئینہ" کی طرح، یہ دوجان رنجنی یعنی "دوجان ایچٹ" بھی غیر مطلوب ہے۔ یہی صورت ان کی مشاعروں کے ساتھ ہے۔

(۵)

دہلی میں جب اپنے چاروں اردو دیوان ۱۳۰۸ھ اور ۱۳۱۳ھ کے درمیان (۱۶۱) مرتب کر کے پچھتر انہیں مشوٰی گوئی اختیار کرنے کا خیال آیا۔ مشوٰی دلیہ پر جو دہلی میں اور اردو زبان کی بہترین مشوٰیوں میں سے ایک ہے ۱۳۱۳ھ میں مکمل ہوئی (۱۶۳) دیوان رنجنی، مکتوب نامہ ۱۳۳۹ھ کے دیا ہے میں دہلی میں نے لکھا ہے کہ:

"اگر اس بعد مشوٰی گوئی اختیار کرو، چنانچہ ۱۲۱۳ھ میں وچل و مش (۳۶) مشوٰی درمیان و معاش و عشق و عاشقی و عرفان و علم و مجلس و تصوف و طہارت و سبکی گفت۔ قریب میں ہزار شعر" دہلی کی مشوٰیوں کو پانچ موضوعات کی تحت تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(۱) پہلے طہارت و سبکی

(۲) تصوف و طہارت

(۳) طغی مشویات

(۴) کتبائی مشویات

(۵) مشق مشویات

ہزول، طرچہ جات و رنگت کے ذریعہ میں ”تھولال عمارتی لعل پسر ماہا کمپتہ رائے صوبہ دارالماہاد“ بھی مشویاں آتی ہیں۔
 ”تھولال عمارتی“ میں نہایت نقش و ہزول اعداد میں شکوکھی گئی ہے۔ یہ مشوی و بیان آنیستہ (ہزول) میں شامل ہے۔ اسی طرح ”مشوی و در بیان سیر باغ اور اعتبار احوال و معنوں کا مدبر و دہائی کے“ میں دو معنوں کو چھٹی کیلئے دکھایا گیا ہے۔ یہ مشوی و بیان آنیستہ (دہائی) میں شامل ہے۔ ان کے علاوہ ”کاسب رنگیں“ میں طرافت و ہزول کے اعداد میں ۳۲ حکایت لکھی گئی ہیں۔ ہجو مشق طوائف بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔

مشویات تفصیل و اخلاق میں ایک طرف ”اشعار پنجہ بطور مشوی و در بیان احوال خلعت و اوقات سوت و حیات“ کو شامل کیا جا سکتا ہے اور ساتھ ہی ”طراپ رنگیں“ کی اخلاقی و صوفیانہ حکایت بھی اسی دائرے میں آتی ہیں۔ ”انہار رنگیں“ لکھ کر انکس اظہ خاص انکس و کوٹھنچی گئی تھی۔ ان کے علاوہ ”شہر آشوب رنگیں“ حکایات رنگیں اور طرح رنگیں وغیرہ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں۔

طغی مشویات میں فرس نام، رنگ نام، داستان رنگیں، انصاف رنگیں آتی ہیں۔

کتبائی مشویات میں وہ منظوم خطوط شامل ہیں جو اپنے بھائی خدا یار شاہ، الہی بخش معروف، دلال بہشت شکر، تاج و دیوی اور فرشتہ ولی خواجہ کے نام لکھے گئے ہیں۔

مشق مشویات میں ایک طرف رنگیں کی سب سے اہم مشوی ”واپہ بن“ شامل ہے اور ساتھ ہی ”مشوی عہاد اللہ پیرچہ جہاں صلیبان“ اور ”بدھوگل فروش و وزیرین کلوزن“ کی داستان مشق شامل ہیں۔

یہاں ایک بات اور قابل ذکر ہے کہ طغی کے مشہور معروف شاعر نگار گہری نے پانچ بحر میں اپنی مشویاں لکھیں، اخیر خسرو نے نگار کی بیوی میں طے لکھا اور یہی پانچ بحر میں استعمال کیں۔ مولانا مہاراجہ نے سات بحر میں مشویاں لکھیں لیکن رنگیں نے اپنی مشویات میں گیارہ بحر میں استعمال کی ہیں جن کی اولیت ہے۔ ”امتحان رنگیں“ میں اس کی تفصیل خود دی ہے۔ متعدد ذیل مشویوں میں رنگیں نے الگ الگ گیارہ بحر میں استعمال کی ہیں:

ہیں:

(۱) قصہ سوراگرچہ شہر گہراست آقا مزاج (۲) مشوی واپہ بن

(۳) چہار چمن رنگیں و حکایات۔ ”چہار چمن“ میں چار بحر میں استعمال کی گئی ہیں۔

(۴) دوہ حکایت جس میں دو دستوں کا ایک دوسرے سے جدا ہونے کا قصہ بیان کیا ہے۔

(۵) مشوی شلست رنگیں۔ یہ تین مشویاں ہیں۔ (۶) حکایات الطرز مولا نامہ

(۷) حکایت پیرچہ جہاں صلیبان و دختر سوراگرچہ (۸) حکایت ٹھٹھے: جس نے دعویٰ نبوت کیا تھا۔

(۹) حکایت طرافت جس میں ایک شخص نے کسی کی بکری ذبح کر کے کھائی تھی۔

(۱۰) دوہ ہزول جس میں ذہن کا شکوہ بکے جانے اور کچھ نہ ہونے کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔

(۱۱) حکایت قصوف: ایک مرد و عورت کا بیان، جو خود عابد و ذہاد تھا۔

”مشغولی دلید نہ“ میں رنگین نے شہزادہ مرجمین اور رانی سرینگر کا قصہ عشق بیان کیا ہے۔ ”غراب“ (۱۳۱۳ھ) اس کا تاریخی نام ہے۔ اس دور کے کئی اور شعرا نے بھی اس کی تاریخ تصنیف کہی ہے۔ الامام غلام گلہ کا قصہ ”تاریخ“ پنجاب بخاری نے ۱۳۰۱ھ کے مخطوطے کے آخری صفحہ پر درج ہے۔

پے تاریخ آں صوم لہر تا بیام ازاں سراغ بہار
از سر بام بارغ ہاتف گشت نظم ایں مشغولی ست ”بارغ بہار“

بارغ بہار = ۱۳۱۱ھ کی ”ب“ کے ۴ فہرستہ کر کے ۱۳۱۲ھ ہو جاتے ہیں۔ جرأت نے بھی اپنے قصہ تاریخ میں ”پے بہر صیر سے بہر“ سے اس کا سال تصنیف ۱۳۱۳ھ نکالا ہے۔ اس دور میں لکھی جانے والی مشغولیاں میں اس کا مقابلہ کسی مشغولی سے کیا جاسکتا ہے تو وہ میر حسن کی ”سحرالبیان“ ہے۔ خود رنگین نے اسی کتاب میں لکھا ہے کہ ”نور“ الاغلی مشہور بہ دلید بہر است کہ در جواب ہے نظیر و بد صیر قصہ مرجمین شہزادہ و رانی سرینگر و در جزا شعر نظم شدہ“ ۱۳۰۳ھ میں بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ فیض آباد میں غراب مرزا قاضی کی محفل میں بیٹا جگر کبیر حسن خلق بھی وہاں آ گئے۔ مجھے بے نظیر کی کہانی سے عشق تھا۔ اس کے مطالعے میں، میں نے بہت سی تحقیق کی جس کا ہم چند مقامات اپنے قصے کے مجھے شبہ تھا۔ میں نے خلق سے دریافت کیا تو انھوں نے ایک ایک بات کا جواب دیا لیکن بعض مقامات پر ہر گز میری قیامت نہ ہوئی ۱۳۰۳ھ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ رنگین کو نہ صرف ”سحرالبیان“ پر چند قصے بلکہ ان کے لیے وہ ایک نمونے کی حیثیت رکھتی تھی۔ خود ”دلید نہ“ میں ”سحرالبیان“ کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس مشغولی کے قصے کو رنگین نے پہلے سحر میں لکھا اور پھر اسے نظم کیا۔ نوٹس جہاں آ رہا کہ وہ ۱۳۲۱ھ میں یہ الفاظ لکھتے ہیں کہ ”از نظر برآ درودم پہ نظم درآ درودم“ ۱۳۰۱ھ لکھنے کے بعد رنگین نے اسے مسخری کو کتابا اور کتابا:

چرا میاں مسخری بنے استاد شعر ہوئے ہیں ان کے سب بہار

من چکے دب وہ مشغولی ساری نظم اس کی انھیں لگی باری

آصف اللہ ولی دقائک کے بعد رنگین لکھنؤ سے چلے گئے تھے۔ گویا مشغولی سنانے کا عمل ۱۳۱۲ھ یا ۱۳۱۳ھ کے ادوار میں ہوا۔

”مشغولی دل چاہ نہ“ رنگین نے مشغولی سحرالبیان کے جواب میں لکھی تو ان کی پوری کوشش تھی کہ وہ اس سے بہتر مشغولی لکھیں۔ ”سحرالبیان“ میں میر حسن نے بے نظیر و بد صیر کا قصہ لکھا ہے۔ ”مشغولی دل چاہ نہ“ میں رنگین نے مرجمین و رانی کی داستان عشق نظم بند کی ہے۔ سحرالبیان بیان کا سحر ہے۔ دلید بہر دل میں اتر جانے والی دلچسپ داستان ہے۔ اس کا قصہ دہائی ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر تازگی رکھتا ہے۔ سحرالبیان کے کردار تو حتمی عمل سے ماری ہیں۔ بے نظیر دیا ہی ایک شہزادہ ہے جس کے سارے کام دوسرے کرتے ہیں یا قسمت ساتھ دویتی ہے لیکن ”دل چاہ نہ“ کے کردار: بادشاہ خاورشاہ اور اس کا چچا مرجمین عمل کے دیگر ہیں۔ وہ عمل ہی سے اپنی زندگی اپنی مرضی کے مطابق بناتے ہیں۔ یہ دونوں اسی تہذیب اور اسی معاشرے کے کردار ہونے کے باوجود اپنے عمل کی وجہ سے ممتاز و مختلف ہیں۔ قصے اور بیان دونوں کے اعتبار سے یہ اردو مشغولیاں میں ایک خاص اقدار رکھتی ہے۔ اردو ادب کی بڑی مشغولی ہونے کے باوجود یہ حال غیر مسلم ہے۔

”دلید نہ“ کی کہانی بھی بادشاہ و وزیر، شہزادہ و وزیر، شہزادہ و شہزادی کے ارد گرد گھومتی ہے۔ مشغولی شروع ہوتی ہے تو کتابا

جاتا ہے کہ شیر بظاہر میں خادو شاہ نام کا بادشاہ تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا تو اسے یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ اس کے بعد کون وارث ہوگا؟ گوجیسوں نے بتایا کہ اس کی قسمت میں بیٹا تو ہے لیکن وہ بری کے بیٹے سے ہے۔ بادشاہ نے کہا کہ آری کو بری سے کیا نسبت؟ وزیر نے کہا کہ بری کو سزا کرنے کا کام صرف ”خاتم سلطانی“ سے ہو سکتا ہے۔ وزیر بادشاہ کو ”حق شناس“ نامی درویش کے پاس لے گیا۔ حق شناس نے کہا کہ شناس نے کہا کہ خاتم سلطانی ”تھر تھرم“ کے غار میں رہتی ہے جس تک صرف ”محل تغیر“ سے پہنچا جا سکتا ہے اور محل تغیر ”زنگس جاوڈ“ نامی جاوڈ کرنی کے پاس ہے جو کچھ کاٹنے پر حصار بنا کر رہتی ہے۔ بادشاہ نے یہ چما کہ حصار کیسے تغیر کیا جا سکتا ہے؟ حق شناس نے کہا آپ حشک ہو کر بیٹھ جائیے اور ”اسم اعظم“ کا ورد کیجئے۔ انشاء اللہ حصار گر جائے گا اور ”اسم نوٹ“ جائے گا۔ بادشاہ نے پھر یہ چما کہ ”اسم اعظم“ کون بتائے گا؟ حق شناس نے کہا کہ اسم اعظم مجھے یاد ہے۔ بادشاہ اسم اعظم سیکھ کر وزیر درجن رائے اور درویش حق شناس کے ساتھ روانہ ہو گئے۔ چلتے چلتے ایک پہاڑ پر آئے اور اس پہاڑ پر ایک گنبد نظر آیا۔ بادشاہ نے اسم اعظم پڑھا تو اس کا ہاتھ کل گیا۔ اندر گئے تو دیکھا کہ وہاں ایک عجیب رنگ رہا ہے جس میں ایک قمری آزاد ہونے کے لیے سرچنگ رہی ہے۔ بادشاہ نے اسم اعظم کا ورد کیا تو جبرہ کا ورد اور کل گیا۔ قمری باہر آئی۔ بادشاہ کے قدموں پر سر رکھا اور ”مجھ کو بادشاہ کی ضرورت“ کہتی ہوئی لڑ گئی۔ منگلی دے نے زنگس جاوڈ کو خبر دی اور اسی اثناء میں بادشاہ وزیر اور حق شناس گنبد سے باہر آ کر آسمان سے اتر کر سامنے کرتے ہوئے حصار کی طرف بڑھنے لگے۔ اس کی فیصل بھی جھکڑوں میں تلک بھٹی ہوئی تھی۔ چلتے چلتے یہ حصار کے قریب پہنچے اور ”بھڑے آب“ پر پہنچ کر حصار کھینچے اور وہیں اسم اعظم کا ورد شروع کر دیا۔ کچھ ہی دیر بعد زنی جاوڈ نے یہ قسم کیا کہ حصار سے باہر اپنے دیوں کو شیر، چیتے، بکر، چھو، اڑ دیوں اور ساپ بچھو کی صورت میں بھیجا کر وہاں تک نہ پہنچ سکے۔ پھر زنگس جاوڈ خود قسمت کی آگ پر سناپی ہوئی تلک سے باہر آئی لیکن وہ بھی ان کا کچھ نہ بگاڑ سکی۔ رات ہوئی تو حصار کا ایک برج گر گیا۔ یہ دیکھ کر زنی جاوڈ اور زنی کرانچس جڑپ کرنے آئی اور مٹی کھائی۔ صبح ہوئی تو وہ تلک میں وہاں پہنچی گئی۔ اسی دوران ایک اور گنبد کھنچا، کھنچی اٹ گئی اور تلک دیا بھی اٹسے لگی۔ یہ دیکھ کر وہ بادشاہ کے پاس آئی اور کہہ بیٹھے کل کرنے سے ہاتھ اٹھاؤ۔ بادشاہ نے کہا مجھے تم سے کوئی کام نہیں ہے۔ مجھے صرف ایک بری درکار ہے جو میری سلطنت کے وارث کی ماں بن جائے۔ زنی جاوڈ نے کہا کہ وہ قمری جو تم نے آزاد کی تھی وہ پرستان کی شہزادی ”اوتھا“ تھی۔ میں اسے بلائے دیتی ہوں۔ اسے کوئی اذیت مت دینا۔

بادشاہ بری کو لے کر اپنے ملک بلخاوردانہ ہوئے۔ اٹھائے سفر میں بری کو اصل ظہر اور نور اور بعد چاند سا بیٹا ہوا جس کا نام ”مہ جبین“ رکھا۔ لڑاپے کے مطابق اس کی تربیت ہوئی۔ جب وہ چودہ سال کا ہوا تو اسے ولی عہد مقرر کیا اور وہ عدل و انصاف سے حکومت کرنے لگا۔ ایک دن مہ جبین کتب خانے کی سیر کیا وہاں ایک تصویر دیکھی اور دیا انداز اس پر عاشق ہو گیا اور اپنے وزیر و دانش ور کے ساتھ اس کی تلاش میں اکل کھڑا ہوا۔ تلاش محبوب میں دیا جہاں کی خاک چھائی۔ لیکن سے وہاں ہوئے تو ”دشت فریت“ میں جا پہنچے۔ وہاں سے لٹکے کا نور و دیس پہنچے اور وہاں کی جاوڈ رانی نے دیوا سے انکار کرنے پر مہ جبین کو بیٹھ جایا کر کھوٹے سے بندھوا دیا۔ ایک دن دانش ور نے دانی سے کہا خدا ما ہمیں بچاؤ۔ اس کی باتیں سن کر دانی کا دل بچ گیا اور اس نے آدھی رات کو ایک ڈرتے ہوئے درخت پر، جس پر ساحلوں کی استاد سر آمد پر کی مہارانی، بیٹھی ہوئی اپنے محبوب سے ملنے امنین چاہی تھی، انسان کے روپ میں لاکر اسے ساتھ بٹھا دیا۔ مہ جبین نے اسے اپنی چاچا جانی تو اس نے مہ جبین کو اپنا بھائی بنا لیا اور جاتے وقت حاضر کشا کرنا چاہا

اور راستہ سے کربلا گئی۔

مرجعین دیکھا جہاں سے کھڑے بنائے گئے۔ وہاں ہا کر سارا زہر لایا گیا۔ ایک دکان کھولی وہ تصویر وہاں تاجک دی اور حجامت کرنے لگے۔ ایک دن ایک شخص نے تصویر دیکھ کر کہا یہ تو سری نگر کی رانی تازین کی تصویر ہے جو مردوں سے نفرت اور راک و نئے سے گہری دلچسپی رکھتی ہے۔ مرجعین وہ دانش ور اس فن میں شہرہ آفاق تھے۔ دونوں قومی کا لباس پہن کر سری نگر پہنچے اور رانی کے خانہ ہارٹ میں کچھ اور بیچا ہوتے ہی پائرسی پہنانے لگے۔ خواہیں جو پھول توڑنے آئی تھیں پائرسی کی لے پر انکی مسکراہٹ ہو گئی کہ پھول توڑنا بھول گئیں۔ دو چکر کو دونوں ڈونڈیوں نے سارا رنگ بھاپا۔ خواہوں نے ہا کر رانی کو خیر دی۔ رانی نے انھیں طلب کیا۔ وہ بولی کا دن تھا۔ ہر طرف جشن کا لباس تھا۔ رات گئے ان دونوں کی ہاری آئی۔ انھوں نے اپنا نام پور پائی اور فیضیلت بتایا۔ راک و نئے سن کر تازین و ہد میں آگئی اور کہا تاجک کیا بات تھی ہے۔ نور پائی (مرجعین) نے غلویت کی درخواست کی اور چھپا کر سارا تاجک انھیں مرد سے کیوں نفرت ہے۔ رانی نے بتایا کہ گلے جہم میں وہ فاختہ تھی اور وہب جنگل میں آگ لگی تو اس کا خاستہ اور بچوں کو چھوڑ کر چلا گیا اور ہم جل کر خاک ہو گئے۔ اسے جو بھگوان نے انسان کے روپ میں رانی کا کریمہا تو میں نے اقرار کیا کہ کسی مرد کو ہرگز نہ بخشوں گی۔

بولی کے دن ختم ہوئے تو وہ دونوں وہاں سے فرار ہو کر بنارس واپس آئے۔ جھپٹا ڈھیر کر اور پائی سو ہواؤں کو بھرتی کر کے ان کی تربیت کی اور سر جگر جا پہنچے۔ بارٹ میں داخل ہوئے اور سب محافل کو گائی کر دیا۔ تازین کو اس کی اطلاع ملی تو اس نے بہرہ ور کو گھم دیا کہ سب کو صوف کے کھاتے اتار دے۔ جنگ ہوئی اور بہرہ ور کو شکست ہوئی۔ شکست کے بعد دانش ور نے کہا کہ تم بات چیت کے لیے ہمارے بادشاہ کے سامنے نہیں جا سکتیں۔ وہ عورتوں سے نفرت کرتا ہے لہذا اگر رانی تازین طود آئیں تو میں بادشاہ کو راضی کر لوں گا۔ تازین بادشاہ کے سامنے پہنچی تو وہ نگاہ ڈالے بیٹھا تھا۔ تازین نے نگاہ ڈالنے کی وجہ پوچھی تو مرجعین نے کہا کہ اس نے عہد کیا ہے کہ جہاں عورت کو دیکھوں تو اسے مار ڈالوں۔ تازین نے جب عورت سے نفرت کی وجہ پوچھی تو مرجعین نے نگاہ الٹ دی۔ اسے دیکھتے ہی تازین اس پر حاشق ہو گئی۔ مرجعین نے کہا اگلے جہم میں وہ فاختہ (نر) تھا اور اس کی مادہ سے اور بچوں کو جنگل کی آگ میں جہا چھوڑ کر چلی گئی تھی۔ یہ سنتے ہی بہرہ ور نے دونوں کو سلام کیا اور کہا ”میں نے دونوں کو پہچان لیا ہے۔ اگلے جہم میں تم دونوں جوڑا آجئے اور قسمت سے تم میں توڑا پڑ گیا۔ اب کھلی باتوں کو جانے دو اور میاں بھئی بن کر رہو۔ ہر دونوں کی شادی کی تیاریاں ہوئے تھیں۔

دیکھیں نے شادی کی تیاریاں ساری رسوم و ساجھ منہدی، جھڑا دھار، سیرابرات، تاجک گانے کی مجلس، نکاح و صبرا دی صنف، کچھ چٹائی وغیرہ کی دلچسپ تصویر کشی کی ہے۔ جب شادی کے بعد کچھ عرصہ گزر گیا تو مرجعین و تازین نے بہرہ ور کی شادی داخل ہور سے کر دی اور دانش ور کو سری نگر کی شادی وے کر مرجعین و تازین ملک بھار واپس آ گئے۔ یہاں آئے تو بادشاہ اور اس کی (پری) حکیم بیٹے کے فراق میں اٹھ کو پیار سے سوچتے تھے۔ مرجعین نے سلطنت سنبھالی اور اپنی رحمت کو پالنے میں مصروف ہو گیا۔

پچھلے احوال اپنے کہنے لگے

بحر تو طوفان بخش وہ رہے لگے

یہاں داستان ختم ہو جاتی ہے۔

”مشغولی دلیپ بر“ مشغولی کی سرحد پر تک میں لکھی گئی ہے۔ یہ مشغولی لولب مرزا اور بریلی کی خدمت میں، یہاں درجہ اشعار کے ساتھ پیش کی گئی تھی اور مدعا یہ تھا:

چاہتا ہوں کہ ہوتے اس پر صاد
اور محنت کی ہو محتاجت داد
اس میں دشمن نے غنم کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

واقعی شعر ہے عجیب ہی جڑ
آوی اس سے نکتا ہے تیز
ہے غنم پانچدار عالم میں
ہے غنم یادگار عالم میں
ہے غنم کا بہت بڑا روم
کچھ کوئی غنم کا کیا روم

اس مشغولی کو قصہ سے زیادہ داستان کہنا چاہیے۔ اس میں ظلم و ستم بھی ہیں۔ غنم پر ہی بھی ہیں۔ سارا جہاد گر لکھی ہیں۔ گنبد و مزار بھی ہیں۔ فخر عمر بھی ہے اور دوسرے واقف الفطرت عناصر بھی ہیں۔ ”دلیپ بر“ کی کہانی میں ایک جہت، ایک نیا بین ہے جو نہ صرف مشغولیوں کے قصے میں نظر آتا ہے اور دوسرے ہم عصر شعرا سخی، جرأت، دلاور شاہی کی مشغولیوں میں دکھائی دیتا ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ”اس میں مرید فارسی داستانوں کی نسبت جہت اور رنگ زکی ہے“ [۶۶]

”عمر الہیان“ کے اشعار کی تعداد (۲۷۷) ہے (۶۷) دلیپ بر کے اشعار کی تعداد (۱۸۶۵) ہے۔ ”عمر الہیان“ ۱۱۹۹ھ میں لکھی گئی۔ ”دلیپ بر“ چودہ سال بعد ۱۲۱۳ھ میں مکمل ہوئی۔ اس مشغولی میں اردو کی دوسری مشغولیوں کے مقابلے میں کہانی نہ صرف زیادہ اور دلچسپ ہے بلکہ مشغولیوں کی عام ڈگر سے ہٹ کر ہے۔ اس میں ایک طرف کہانی پر زور ہے اور ساتھ ہی عمر الہیان کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ یہ دور بادشاہوں، وزیروں اور امراء کا دور تھا۔ سارا معاشرہ اور اس کی کہانیاں انہیں کے ارد گرد گھومتی تھیں۔ ”عمر الہیان“ خطا جتن کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ ”دلیپ بر“ بخارا کے بادشاہ کی کہانی ہے۔ عمر الہیان کا بادشاہ دلاور شاہ کی دولت سے محروم ہے۔ دلیپ بر کا بادشاہ بچنے سے محروم ہے۔ دونوں میں بادشاہ اپنے وزیروں سے مشورہ کر کے تجویزوں، تجویزوں کو بلواتے ہیں۔ دونوں میں وہ بیٹے کی نوید دیتے ہیں۔ عمر الہیان میں تجویز دیتے ہیں کہ چارویں سال بلندی سے خطرہ ہے۔ دلیپ بر میں تجویز دیتے ہیں کہ چودہ برس کی عمر تک وہ کوئی تصویر نہ کیجئے۔ اسے کاغذ تعلیم سے دور رکھا جائے۔ چاقیوں سے لٹکا ہے کہ وہ تصویر نہ کیجے کہ عاشق ہوگا اور گھر چھوڑ کر نکل جائے گا۔ اخلاق سے ساری احتیاط کے باوجود عمر الہیان کا شیوا وہ بے نظیر جہت پر جاتا ہے اور بری عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے۔ دلیپ بر کا شیوا وہ نہ جین دلی عہد بچنے کے بعد سارا سامان دیکھتا ہے اور جب ایک تصویر پر نظر پڑتی ہے تو وہ اس کی تلاش ڈھونڈ کر نکل جاتا ہے۔ عمر الہیان میں بری بے نظیر کا نکل کا گھوڑا دیتی ہے۔ دلیپ بر میں نہ جین اڑنے والے رشتہ پر بیٹھ کر انہیں بچھتا ہے۔ دونوں مشغولیوں میں مہمات سر ہوتی ہیں اور آخر میں بے نظیر و ہمدرد میر اور نہ جین دلی کی شادی ہو جاتی ہے اور اسی طرح عمر الہیان میں وزیر آزادی غم انسا کی شادی فیروز شاہ سے اور دلیپ بر میں بہرور کی شادی دلیپ بر سے ہو جاتی ہے۔ بہر حسن نے خانہ بارگ کا نقشہ کھینچا ہے۔ دلیپ بر نے پانچویں کے خانہ بارگ سری گری کی تصویر اتاری ہے۔ عمر الہیان میں غم انسا وزیر آزادی ہے۔ دلیپ بر میں بہرور وزیر ہے۔ دونوں نہایت ذہین و کاغذ اور کار گزار ہیں۔ دونوں مشغولیوں میں محروم جہاد اور واقف الفطرت عنصر موجود ہے۔ عمر الہیان میں فیروز شاہ بری زلمہ ہے اور غم انسا سے شادی کرتا ہے۔ دلیپ بر میں خود نہ جین بری کے بیٹے سے پیدا ہوا ہے اور اس کا باپ آدم نژاد ہے۔ عمر الہیان میں ساری کہانی بے نظیر کے ارد گرد گھومتی ہے۔ دلیپ بر میں نہ جین کے

اور گرد گھومتی ہے۔ سحر الہیان میں اپنے دور کی مزید تہذیب کی ترجمانی اس کا خاص رنگ ہے۔ اس میں پیدائش سے لے کر شادی تک کی ساری باتیں اسی طرح سے بیان ہوئی ہیں۔ جس طرح وہ اس معاشرے کے طبقہ خواص میں ادا کی جاتی تھیں۔ رنگین کے ہاں یہ تصویریں جانتے ہارے گھر سے جاتے ہوئے خزانوں کی چابی، عشق و عاشقی کی کیفیات، حالت عشق، نئے نوادیوں اور راک کے اثر، ہولی ستارے اور جشن کے مناظر، روشنی آتش بازی، الہاس و زیور، رات بگل، بمبعل، راک، رنگ، شادی کی چارچوں اور اس کی ساری رسومات سماجی مہندی سے لے کر نکاح و صربک کی ساری تصویریں بیان کی ہیں۔ یہ سب تصویریں خوبصورت و زندہ اور شعریت لیے ہوئے ہیں۔ سحر الہیان میں جنگ کی چٹاری کا کوئی نقش نہیں ہے۔ ولیدہ میں اس کی ایک دلچسپ تصویر ملتی ہے۔ ہولی کا منظر گھر و حالت جشن بھی رنگین نے پُر اثر و دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔

سحر الہیان میں بادشاہ، خزانہ بے نظیر، شہزادی بد مزہ، وزیر بڑی نظم افسانہ، پری بادشاہ اور جنوں کے بادشاہ کے بیٹے فیروز شاہ کے کردار سامنے آتے ہیں اور ان سب میں کم و بیش یہ بات مشترک ہے کہ وہ بے عمل، بے حوصلہ اور کمزور حراج کے حامل ہیں۔ بے نظیر کے جب کوئی مصیبت پڑتی ہے تو وہ اس سے نکلنے کے لیے جدوجہد کرنے کے بجائے روئے لگا ہے۔ اس میں مقدر بدلنے کا حوصلہ نہیں ہے۔ وہ عاشق حراج نہیں بلکہ عشوق حراج ہے۔ وہ دلوں کو ہونے کا ہجو عمل و عمل سے واقف ہے کہ رماہ رخ کے ساتھ دوا پیش دیتا ہے۔ بد مزہ پر بھی احساسِ جسم حاوی ہے اور دوسری ہی ملاقات میں وہ خود کو بے نظیر کے سپرد کر دیتا ہے۔ عشوق دلیپ میں شہنشاہ، خاور، بادشاہ، پری کاوشا، شہزادہ، مزین، روشن دانے وزیر اور اس کا بیٹا وفتور ہے۔ سری گر کی رانی ناز میں اور اس کی وزیر بیہودہ ہے۔ یہ سب باہل کردار ہیں۔ خاور شاہ ستر بہتر سال کی عمر میں پری کی جستجو میں لگتا ہے اور اس مہم سے کامیاب و کامران لوٹتا ہے۔ خزانہ مزین خروار سے آخر تک عمل کا چکر ہے۔ ساری کہانی اسی کے عمل سے آگے بڑھتی ہے۔ تصویر پر عاشق ہو کر جب کتابی محبوب میں وہ لگتا ہے تو اپنے مقصد سے ڈانٹیں دیتا۔ کانورو میں کی چادر کو مہارانی جب اس سے خواہش و مل کرتی ہے تو وہ انکار کر دیتا ہے اور جب اس کی دلی و محکم دیتی ہے تو وہ اس سے کہتا ہے کہ جو ہونا ہو سو ہو جس میری پاس کی بات کہے مالوں میرا ہی تو کسی اور کی قید میں ہے۔ اس کا مقصد اور اس کی منزل ہیئت اس کے سامنے رکھے ہیں۔ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ تصویر سری گر کی رانی ناز میں کی ہے تو وہ تدبیر کے ساتھ دوا میں کا الہاس کو سری گر جاتا ہے۔ وہاں پر بات کا ہاتھ لے کر واپس نہ اس آ جاتا ہے اور جنگ کی پوری چٹاری کر کے دوبارہ سری گر جاتا ہے اور فتح کر کے منزل مراد کو پہنچتا ہے۔ ہر جگہ وہ تدبیر کا نظریہ آتا ہے۔ اس میں افسانہ ویں صدی عیسوی کے فرنگی کردار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اس کے ہاں سچ، تدبیر، لاف و تہادری کا چاچا پتا ہے۔ جب ناز میں اس سے ملاقات کے لیے آتی ہے تو وہ منہ پر غائب ڈال لیتا ہے اور غلط کا دوا ہی قصہ پلٹ کر اسے سنا دیتا ہے جو ناز میں نے اس وقت اسے سنا تھا جب وہ اور ہائی ڈوٹ کی صورت میں اس کے سامنے آتا تھا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ رانی سری گر (ناز میں) بدوستان کی کمزور مسلم سلطنت کی نمائندہ ہے۔ وہ عورتوں کی فوج کے ساتھ بھروسہ کرانے کے لیے سمجھتی ہے۔ مزین، فرنگیوں کی طرح، ہتھیاروں کی چٹاری کے ساتھ سری گر آتا ہے اور عمل عام کر کے اپنے مقصد کی طرف بڑھتا ہے۔ ناز میں اس دور کے بادشاہ اور دیہ مہاراجہ کی طرح ہے جو جلد ہتھیار ڈال کر کھوتے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ مزین کے طرز عمل میں حوصلہ، جرأت اور سوچ بڑھ نظر آتی ہے۔ یہ وہی پہلو تھے جس نے فرنگی کو

ہندوستان کا حکمران بادشاہ یا شاہ۔ تاجپوش کے کردار میں اکبر شاہ جاتی، شاہ عالم اور شاہ صف الدولہ کے کرداروں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

رنگین کی مثنوی دلہندہ کہانی کا اعتبار سے "سرا لہیاں" سے بہتر ہے۔ اس میں قصہ چاند و ضرور ہے لیکن تہذیبی رنگ بھی قصے کے مزاج میں چھری طرح شامل ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ "رنگین کے ٹوٹے کمال کے دلائل میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ان کی مثنوی دلہندہ اپنے زمانے کی تمام اردو مثنویوں سے بہتر ہے۔ زبان اس کی نہایت صاف اور سحری ہے اور نہایت بھی دلچسپ ہے" ۱۶۸۱ء رنگین نے ضرورت کے مطابق ماحول اور واقعات کو پیدا کیا ہے تاکہ کہانی کا فنی اثر گہرا ہو سکے مثلاً وہ قصہ دیکھے جب شاہ و شاہی کی تلاش میں، اپنے وزیر و مہتمم راستے اور درویش حق شناس کے ساتھ، ایسی مسافت طے کر کے، ایک اونچے پر شکوہ پہاڑ پہنچتا ہے تو یہاں رنگین شکوہ کو کہے جانے سے کہانی کی فضا میں فنی اثر کا رنگ شامل کر دیتے ہیں۔ قصہ نگار ان کے بیان کا حسن ہے جس سے وہ مثنوی کے تار و پود بننے اور اثر آفرینی کو ختم دیتے ہیں۔ اس مثنوی میں چاندیا ایسی تصویریں بناتے آتی ہیں اور اس کے فنی اثر کو گہرا کر دیتی ہیں۔ سر جین اور دانش و دانش کا لباس پہن کر کہانی کے بارگ میں نکلتے ہیں اور بارگ کو دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ اس بارگ کو رنگین نے ۱۶۸۱ء شعروں میں، شعریات کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ مثنوی مثنوی کا جڑ و بن چاہتا ہے اور ایک دلکش انوکھی تصویر نگاروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً اس بارگ کی چادر باری کے بارے میں یہ چند شعر دیکھیے:

چھٹی ہو کر وہ اس کے چادر باری	کی چھٹی اس طرح اس کی باری
لاکھ دامن کرٹ پھرا کر	کیونڈے سے پھر اس کو گنڈھا کر
اس کی اینٹیں غرض چٹائیں چھیں	مرف مندل ہی میں چٹائیں چھیں
عمر میں سوچوں کو تھا بھوتا	بھیر ان کا پکایا تھا چوتا
سرخ باتوں میں کر بادیک	کی چھٹی سرخ یہ اس کی خاطر ٹپک
سن کے بولے ملایا تھا رفیع	تا نہ ہو اس کی آپ داری کم
مسری گوز کے عوض ملاتی ہے	کچ غرض اس طرح ملاتی ہے
گھس کے اینٹیں لگائیں چھیں یعنی	ورد دھوے کہیں، یہ کیا مستی
لگا اس کی چٹائی میں سارا	تھا بھیر اور گلاب کا بھرا

اس قسم کی رنگین تصویریں حسب ضرورت آتی چلی جاتی ہیں۔ سر جین و دانش و دانش کے روپ میں باہری جہات ہیں تو پھول توڑنے کے لیے آنے والی لڑکیوں پر اس کا کیا اثر ہوتا ہے اسے رنگین نے یہاں اس لیے بیان کیا ہے تاکہ وہ اس اثر کو اس وقت اور فطری رنگ میں پیدا کر سکے جب یہ راک و سونے دانی کے سامنے پیش کیا جائے گا۔ رنگین نے یہ توڑاں ساری مثنوی میں یہ قرار رکھا ہے:

نے کو نہیں وہ سے بہانے لگے	اور وہ داری داری گانے لگے
وہ جو آنیں چھیں توڑنے کو پھول	پھول وہ توڑنے لگیں، سب پھول
ہوئیں گہرا ان کے آن کر گزیاں	وہیں ان کو گنڈا گئی گزیاں
وہ گئی ہوں کوئی درخت سے لگ	جائے جیسے کسی کو بار کے ٹک

رو مٹی تھی پکار کے سر کوئی
تار کیلے ہے کوئی سینے سے
دہنوں اپنے کسی نے پید کے گال
بی بی میں سراپتی تھی کوئی
دیکھ کے ٹھوڑی کے نیچے اپنے ہاتھ
منہ کو اپنا کیجا آتا ہے
سر تھی بھر سے کوئی گھڑائی
تھا کسی نے کیا گرہاں چاک
کوئی حیرت میں آ کے تھی خاموش

آگے چل کر نگین نے کہانی میں رنگ بھرنے کے لیے ہولی کے جشن کو شادی میں شامل کر کے وہ موقع پیدا کیا ہے کہ دلہن پر سحر الہیان سے بڑھ جاتی ہے۔ یہاں لباس، مزاج، رات، انگھار، وغیرہ کا بیان بھی آ گیا ہے اور روشنیوں اور آتش بازی کا منظر بھی جشن کا سانس پیدا کر رہا ہے۔ یہاں وہ کھیل تماشے اور کمالات بھی بیان میں آ گئے ہیں جن سے حقیقی حسین، جمیل تصویریں پیدا ہو گئیں جادوئی ہے۔ فنی اعتبار سے یہ حصہ قابل ذکر ہے اسی طرح نازنین کے گل اور خواب گاہ کا منظر بھی طرصوریت ہے۔ ناچنے اور گانے والیوں کی تصویریں اور سوا گنگریت شکایت کھیل تماشوں کا شاعرانہ بیان بھی پراثر ہے۔ اب یہاں مرچیں اور انشور کے گانے بجانے کی باری اور بیان آتا ہے۔ اگر نگین خواصوں پر ان کے داگ دینے کو لڑائی کے اثر کا پہلے سے بیان نہ کر چکے ہوتے تو یہاں نازنین اور دوسروں پر اس کا اثر سہا آدھ معلوم ہوتا۔ آگے چل کر جب شادی کی خبر سن گئے ہو جاتی ہے تو تیار یوں کی گھبراہٹ اور چلت بھرت کا احساس مٹھوی چڑھنے والے کو اس طرح محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود اس تیار کی کا حصہ بن جاتا ہے۔ رات، روانہ ہوتی ہے تو بازار باٹ میں سورا بیچنے والوں کی صدائیں کانوں میں چڑتی ہیں اور رات کا زبرد منظر سامنے آ جاتا ہے۔ یہ بیان بھی یہاں کانوں کو بھلا، دلچسپ پراثر اور اچھا لگتا ہے:

تھا جو وہاں ازدحام خلقت کا
کوئی کہتا یہ تھا بھٹک دامن
چلتا ہوں، یہ چاٹ کیلے کی
جس نے کھوئے پہ مال تھا کھویا
ذائقہ اس میں ہے عذائی کا
ہر کڑے دیکھ کے کوئی کان پہ ہاتھ
کیا ہے قاضی کے حوض والے کی
کوئی کہتا تھا آ کے لو میرے
یہ صدا کر رہے تھے کتنے چنے
کوئی کہتا تھا آری لو نرم

ان میں بازار یوں کی تھی یہ صدا
لو یہ ہریالی ڈال کی جان
پاؤ بھر چار کڑی دھیلے کی
تھا وہ یہ کہہ کے چلتا کھویا
یہ یہ نکسین کا ملائی کا
یہی کہتا تھا ایک ادا کے ساتھ
نوجواں ہیں گرم مسالے کی
دہرہ دھڑی کو دو دھما دھیرے
کیا کپالو ہیں غیروں میں ہے
کوئی کہتا تھا چڑے ہیں گرم

دلہہ پر میں رشتہ میں نے ایک سبب دیکھ لیا وہ اپنی تخلیق کی ہے۔ یہ معاشرہ عمر و عظم اور بوجہ جن پر بھی پرستی رکھتا تھا اور جوان ہوتی ہاتھیں چمک چمکتے میں ہو جاتی تھیں، انھیں بچ بچ مانتا تھا۔ یہاں تک کہ انسانی کے چاند کوئی دور کے اثرات ہیں جو آج سماجی دور میں بھی انسان کے لیے قابل یقین ہیں اور اس کی عظمت سے ہم آہنگ ہیں۔ رشتہ میں نے اس دور کی دوسری داستانوں اور قصوں کی طرح انھیں عناصر سے اپنی مٹھوئی میں رکھ لیا ہے۔

تہذیبی زاویہ سے منظر سے بھی یہ مٹھوئی اچھوت رکھتی ہے اس میں ماں و سوات اور دروہوں کو جو کسی نظر سے اس موقع پر مرتے جاتے تھے اس طرح قصے میں گوند دیا ہے کہ وہ خود قصہ کا جزو بدل بن گئے ہیں۔ اس مٹھوئی سے اس دور کی تہذیب کا رنگ برنگی خاک تر حسیب دیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ یہ معاشرہ مٹھوئی کا دلدادہ تھا۔ دلہہ پر کی کہانی کا مرکزی جزو بھی مٹھوئی ہے۔

دلہہ پر میں رشتہ میں نے منظر نگاری سے اس مٹھوئی کے صحن میں اضافہ تو کیا ہے لیکن اس کا انداز اتنا باریک ہے کہ اس میں انسانی جذبات اس طور پر شامل نہیں ہوتے جس طور پر ”سحر الہیائی“ میں محسوس ہوتے ہیں۔ جان میں خاد بیت اتنی حاوی ہے کہ داخلیت ہاتھ لپک رہی ہے۔ اگر رشتہ میں ان دونوں کو ایک کر دیتے تو یہ مٹھوئی سحر الہیائی سے بڑھ جاتی۔ داخلیت و رشتہ میں کے کشا طبع عناصر میں کم اور وہ بڑھ جاتی ہے۔ یہی انشا اس دور کے لکھنؤ میں تھی اور یہیں لکھا سارے برصغیر کے تہذیبی عناصر پر حاوی تھی۔ اس حراج میں حلیقہ تو ہے۔ روایت پرستی اور سہاوت تو ہے۔ وہ بڑھ رہی اور آرائش تو ہے لیکن دل میں اثر جانے والی کیفیت نہیں ہے۔ رشتہ میں نے اسی ماحول میں زندگی گزار دی تھی اور اسی ماحول میں رہ کر سرکار دور بار اور طبقہ خواص کے لیے لکھا تھا اور اسی لیے دل درمیان سے پیدا ہونے والی محروکی ان کی شاعری میں نہیں ہے۔ اس دور میں اسی لیے مسکری کا دھڑا جس میں اس تہذیب کا نو حصار عام انسان کی دروندی شامل تھی جب مکی اور جعفر علی حسرت و میر سوز کا طرز فکر جرأت، انشا اور رشتہ میں کی شاعری میں اس طرح انھیں اکاپ بنی نسل کے شعرا کو اپنے دل کی آواز معلوم ہونے لگی۔ اس طرح ایک ایسا رنگ سخن و جوہر شایا گیا جو اس لکھنؤ اور احمد نگر سے ہم آہنگ بھی تھا اور اس کا ترجمان بھی۔ آئے والے دور کی شاعری کو اسی زاویہ سے دیکھ کر کج راج و آتش کے رنگ جن کو سمجھا جاسکتا ہے۔ یہی وہ شاعری ہے جو اس دور کی ترجمان ہے۔

مٹھوئی ”دلہہ پر“ میں بھرتی کے افسانہ بہت کم نظر آتے ہیں۔ یہ ایک ٹھنسی ہوئی سرسبز مٹھوئی ہے جس میں ہر شعر قصے کو آگے بڑھاتا ہے۔ یہ ایک محکوم داستان ہے جو مٹھوئی کی عینیت میں لکھی گئی ہے۔ جان میں شعریہ بھی ہے اور تسلسل بھی۔ قصے کی انھان میں لگتی ہو جہر اور شور شامل ہے۔ کسی پہلو یا حالت کو بیان کرنے کے لیے ایسے افسانہ آتے چلے جاتے ہیں جن سے وہ پہلو یا حالت آگے ہو کر فنی اثر کو بڑھا دیتے ہیں مثلاً روشنی کا بیان کرتے ہوئے یہ شعرا آتے ہیں:

روشنی یہ نہیں ہے لیے جاز کچھ سونے کا یہ کھڑا ہے یہاں
پانچویں دہائی چاندی ہے اس جگہ جو شعرا آتے ہیں وہ لیکن کی تصویر کھاجا کرتے ہیں:

تھی وہیں شب یہاں تھی زلف سیاہ تھا وہیں چاند یاس تھا رخ جوں ماہ
تارے اس جا تھے ڈانک تھی اس جا چاندنی ماں تھی یاس تھا فزنی بچا
نہیں دلچیز سر پہ لہرائی اور میں برق ہے نظر آتی

اور نکلا بھانگے ہاتھ پر مانگ دلی اس نے سونچوں سے ہر
کچے دیکھ اس کو لوگ تھے سارے نہیں سوتی یہ بچے ہیں تارے
دھندلے سرخ اس کی چھاتی پر یوں وہاں آتے تھے ہر اک کو نظر
اس کو تم یوں سمجھ لو دل میں طوط جوں نظر آئے سہر وقت غروب

دکن نے اپنی ساری شاعری کی طرح دلہہ بریس بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے اور یہ درجہ ان کے جو مستقبل کی زبان کی نشان دہی کرتا ہے۔ سرت سوہانی نے لکھا ہے کہ ”زبان کے معاملے میں بھی وہ دکن اپنے آپ ہی جواب ہے۔ قائم (چاند پوری) کو دیکھیے کہ سودا کے شاعر تھے، لیکن زبان شاہ حاتم کی رکھتے تھے بلکہ بعض غزلوں میں حاتم سے بھی پہلے کی اور پھر دکن کے کام کو دیکھیے کہ شاہ حاتم کے شاعر تھے لیکن زبان ان کی شاہ نصیر کی زبان سے ملتی ہے“ (۶۹) مشہوری دلہہ بر کا دوسرا دکا درہ بول چال کی معیاری زبان کے عین مطابق ہے۔ اعداد بیان میں درہانی و سلاست ہے۔ زبان کی صفائی اور دلو کا کام خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ دکن کو ہر طبقے کی زبان پر قدرت حاصل ہے۔ ان کا ذخیرہ الفاظ بھی غیر معمولی ہے۔ زبان کے ساتھ ان کا ادب دلچسپی پوری طرح مطابقت رکھتا ہے اور قوی اثر کو بڑھاتا ہے۔ کہیں کہیں آج کے معیار سے قدیم الفاظ نکلتے ہیں لیکن دراصل یہ وہ الفاظ ہیں جو دکن کے زمانے میں معیاری تھے اور طبقہ خواص میں مروج و مستعمل تھے۔ مثلاً ”جہ“ ”بھانے“ ”جب“:

دھست آ رہے جیسے سے دلی اس نے پشاک اپنی حب دلی
لفظ ”دلی“ بمعنی ”عورت“ کا استعمال عام تھا۔ بھائی میں آج بھی دلی کا لفظ انجی معنی میں بولا جاتا ہے۔
پر جو تھی اس کی دلیوں کی فوج لے کے اس کو چڑھی وہ بس جوں موج
پھر وہ سب دلیوں کا بھیس بنا چلے بس وہ اور چار چار چدا

اسی طرح کہیں وہ اردو فعل کی غامضی طرح سے جمع بنا کر شعر میں لاتے ہیں۔ یہ ساٹھ سال پہلے تک کی دلی کے کلی کوچوں میں دکن نے سنا ہے۔ دکن کے زمانے میں یہ استعمال عام تھا۔ دکن دہلی کے ہاں بھی جیسی طرح نظر آتے ہیں۔ مثلاً

ج آ کے تذریں دیاں وزہروں نے
اب ہمارے سے آجائیں ہیں ہم اور بھالا کو جاتائیں ہیں ہم
چوہوں ہونے کی لہجیاں تھیں طووس جن کا لاٹ آن کر کرے پاوس
وہ جو تھیں کھٹیاں کیے بڑیاں تھیں دھریں ان میں پھول کی چھریاں
ج خج دکن کہاں بس ان میں تمام

دکن نے اپنی مشہوری ”دلہہ بر“ کی سنا ہاتھ میں بارہ چیزوں کے لیے دہانیاں دی ہیں۔ اس میں چھٹی دہانیاں

ہے:

اور چھٹی ہو یہ مشہوری مشہور ہے اس ماسی کو تھ سے یہ منکور

دکن کی یہ دہانیاں سوئی اور اپنے سال تصنیف ۱۲۱۳ھ کے دو سو بارہ سال بعد، جب کہ یہ اب تک زبردست سے آراستہ لگی نہیں ہوئی اور صرف منکھوٹوں کی شکل میں لاہور، راجپور اور لدھیانہ کے کتب خانوں میں محفوظ ہے آج بھی قرا

اور زخم ہے۔ سحر الہیان کے بعد جس دور کی سب سے اچھی پراثر شاعری ہے یہ کہاں چلنے لکھا ہے کہ ”جہاں تک حرکات اور مذاں کی فکر ہوگی کا سوال ہے سحر الہیان سے ازم یک پچاس برس آگے ہے۔ اس میں حرکات نہ ہونے کے برابر ہیں۔“ اے ”دلہ“ اور وہی تین بھرجیں روحانی شاعریوں میں سے ایک ہے۔

رنگین نے جیسا کہ خود "دو ایوانی ریختہ" مکتوبہ، باعدہ ۱۳۳۹ھ کے دیا ہے میں لکھا ہے کہ آج تک معادہ معاش، عشق و عاشقی، مراثیت، علم مجلس و تصوف اور خطوط و غزلیں میں (۳۰) مثنویاں لکھی ہیں۔ یہ ایک بڑی تعداد ہے۔ میر نے کل ۷۳ مثنویاں لکھیں۔ سودا کی چھوٹی مدیہ و عشقیہ مثنویاں کی تعداد اس سے بھی کم ہے۔ میر حسن نے کل بارہ مثنویاں لکھیں جن میں "سرا الہیان" آخری مثنوی ہے۔ مراثت نے عشقیہ لکھی، وعلیہ وکاتیب کو شامل کر کے کل ۲۳ مثنویاں لکھیں۔ مصطفیٰ نے کس کے قریب مثنویاں لکھیں، جن میں صلیب، شوق، جذبہ شوق، داور و کراکیت شامل ہیں۔ ان کے کل سات مثنویاں لکھیں جن میں زیادہ تر دہکویہ ہیں جب کہ رنگین نے چھوٹی بڑی چھیا ایس مثنویاں لکھیں جن میں "دلہنہ" بھی شامل ہے۔

کلام رنگین کا بہت کم حصہ اب تک شائع ہوا ہے۔ ”ایک یاد رنگیں“ مطبوعہ نوکلشور، کانپور سے ساتویں بار ۱۸۹۶ء میں شائع ہوئی۔ ”فارس نامہ“ مطبوعہ نوکلشور، لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں چھپوایا گیا اور مطبعہ مصطفائی کانپور سے بھی ۱۹۲۶ء میں شائع ہوا۔ ”دیوان رنگین“ مع اصطلاحات رنگینات اشعار کے دیوان رنگین کے ساتھ ۱۹۲۳ء میں دکنی پریس بنگالوں سے شائع ہوا۔ اسی دیوان میں رنگین کی دو مشہور ادا اور ایک ”قصیدی“ بھی شامل ہے۔ ”مسند رنگین“ مرحوم حسین سرمدی، جس میں چھ مضمون خط مشغولی کی خدمت میں شامل ہیں ۱۹۵۸ء میں کراچی سے شائع ہوئی۔ کیاں چند نے لکھا ہے کہ گلاب و فرار گلاب کا گلاب“ مطبعہ المصباح“ کے نام سے ۱۹۶۲ء میں اور مشغولی چار بار گلاب، جو طبعاً کہانی سے ماخوذ ہے، ۱۹۶۶ء میں الگ سے بھی شائع ہوا۔ تصنیف رنگین ۱۹۶۱ء میں ”ایک یاد رنگیں“ کے ساتھ ایک جلد میں شائع ہوئی اور ”گل و سوسہ رنگیں“ جو ”سرخ سیارہ“ کی دوسری مشغولی ہے مرزا محمد ہادی عزیز نے شائع کی ”زبان ان کے علاوہ ان کا سارا کلام آج تک غیر مطبوعہ ہے اور کسی اعلیٰ فکری قدومین کا منتظر ہے۔

اب یہاں ہم رقص کی چند اور مشایاں کا ذکر کریں گے۔ "ابھار رقصیں" (1900) شعرا پر مشتمل مثنوی ہے جو انھوں نے اپنے نئے اختراعات کی بصیرت کے لیے لکھی تھی:

شعر گو چاہے کرے اس کے شعر
اے مرے فرزند اختر یار جان

تو تو گن لو تین سو کو چار بار
اس نصیحت تھم کو کرتا ہوں مہیاں

حمود اور نصرت رسول کے بعد ”آغا سرگزشت خواجہ محمود“ کی سرملی آتی ہے جس کے تحت ایک سطر کا ذکر کیا ہے کہ وہ اپنے دو دوستوں کے ساتھ کھٹکھٹ سے چارس چار ہے تھے جن میں سے ایک کا نام ”طوبہ محمود“ تھا اور دوسرے کا نام شیریں بیگ تھا۔ دورانِ سفر سب اپنے اپنے حلقے کا قصہ بیان کر رہے تھے لیکن طوبہ محمود خاموش تھے۔ ان سے جب اصرار کیا گیا تو انھوں نے بتایا ایک بار وہ اپنے والد کے ساتھ دہلی سے چارس گئے۔ یہاں پہنچ کر وہ چاک کی بیر کو لٹکے اور خانہ پر عاشق ہو گئے۔ میری حالت فحش کو دیکھ کر اس نے لوطی کو بھیج کر لے آئے اور یہاں تک کہ میری حالت فحش ہو گئی۔ اس پر صبح دوپہر جا کر بیٹھا اور بہت میں اپنے والد کے ساتھ واپس لوٹا تو ہفت اس کی یاد میں اس مردہ و آگبرہ رہنے لگا۔ اسی حالت میں وہ برس گزر گئے۔ والد کی وفات کے بعد میرے دل میں آیا کہ میں بیٹا رہیں جاؤں اور اس کا دو چار کر دوں۔

ہمارے کیا قواعد نے دوزخ میں رکھا۔ جن دن تک اس نے شرافت کی۔ ہر روز قصہ سہرا کی مجلس پر پاکی۔ بیتا کر تھیں
نے گریہ اختیار کیا اور اس مشق مجازی کو مشق حقیقی کا رنگ دے دیا:

کھیل کے بچنے کو بچنے میں نہ گن	کھیل سے اب ہاتھ اٹھا اب کوئی دن
خون دل بی آزد و حسن اپنی کو کھا	آوی بن مان کے میرا کیا
مشق کس مذہب میں کچھ محبوب ہے	ہر مجازی سے حقیقی عجب ہے
مر تو اس پر مرا نہیں جس کو تو	دل کو پاں اہل قیام میں مست لگا
دار کے رنگ ہر مجازی میں نہ کام	ذوق جا مشق حقیقی میں تمام
زندگی لہو و لعب میں کھو نہیں	راہ میں اپنے یہ کاسے ہو نہیں
لیک ہو، پردہ نہ از بہر خدا	سب کو چھو کی طرح سے مست سا

اس کے بعد پہلی حکایت آتی ہے جس کی سرمنی "حکایت کزوم" ہے۔ حکایت کزوم بیان کر کے یہ شعر آتے ہیں:

آج کر لے کام کی اپنے کشور
کھائے کا ارمان کل تو اس طرح

اس کے فوراً بعد "حکایت گرہ" بیان ہوتی ہے جس کے آخر میں یہ شعر آتا ہے:

رحم کی ایک شخص کی بچہ سے تو آ
جلوے دور چلے سے کا کیوں کرتی چا

اس کے فوراً بعد "حکایت شکر و پادہ" کی سرمنی آتی ہے اور اس حکایت کو اخلاقی نتائج کے ساتھ بیان کر کے اس کا حقیقی
آخری شعر کے ذریعے اگلی حکایت سے قائم کر دیا جاتا ہے جس میں "حکایت سگ کرتی" بیان کر کے آخری شعر سے
اس کا رشتہ اگلی حکایت سے جوڑ دیا جاتا ہے اور یہ سلسلہ آخری حکایت تک اسی طرح قائم رہتا ہے۔ تکنیک اور بیعت
کے اعتبار سے یہ ایک نیا تجربہ ہے۔ سب حکایات دلچسپ ہیں اور ان سے برا اخلاقی نتائج اخذ کیے گئے ہیں وہ آفاقی
نوعیت کے ہیں۔ دیکھنے نے زندگی کے اپنے تجربوں کو بھی ان حکایات میں سمودیا ہے۔ یہ شعری بھی صاف، سادہ اور
عام بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے اور اکثر ایسے اشعار آتے ہیں جو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً

علم کی مٹی کبھی پہنچتی نہیں	تاؤ کا کھد کی نہیں پہنچتی نہیں
فصل بد سے ہاتھ تو دھوتا نہیں	تھ میں صحبت کا اثر ہوتا نہیں
ایک دن آخر کو مرنے ہونے کا	دارغ دینا سے گزرتا ہونے کا
بد کو ہوتا ہے غرض لگی سے ہر	لیک سے کب ہوئے کچھ نیکی بغیر
ہر غن اس کا تھا مسری کی ولی	بات اس کی سب کو لگتی تھی جہلی
جگ تو ہے انسان انہیں کا نام ہے	رحم کھانا جن کا دائم کام ہے

رنگین کے ہاں زبان و بیان و موضوع کی مناسبت سے ساتھ پہلے ہیں وہ اپنے موضوع کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اپنی
اثر بڑھ جاتا ہے۔

دیکھیں ایک ایسے قصہ کو شاعر ہیں۔ جن کا زور قصہ کو اس طرح بیان کرنے پر رہتا ہے کہ کہانی کا اثر کمزور
ہو جاتا ہے۔ "داستان رنگین" بھی ایک ایسی ہی شاعری ہے جس میں گزشتہ کے سوا گری ایک دلچسپ و عجیب کہانی

ہیان کی گئی ہے۔ رنگین نے کہا ہے کہ یہ قصہ ہندو میں میر صاحب نے انھیں سنایا تھا اور مشیر خاں کے کہنے پر انھوں نے ہانچ دیں میں اسے نقل کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے۔ اس وقت ان کی عمر ۷۷ سال کی تھی : ان دنوں میرا چھترہاں ہے سال۔ رنگین کا سال پینچاٹھ ہے ۱۱۷۷ھ ہے گویا یہ مشوی ۱۲۳۵ھ میں لکھی گئی۔ خود رنگین نے اس مصرع سے کہ: ”حاجا تاج رنگین نام اس کا ہے یاد“ تاریخ التصفیہ ۱۲۳۵ھ نکالی ہے۔ یہ ایک بچہ دار، درگاہ رنگہ و دلچسپ کہانی ہے۔ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو رنگین اس کا رخ بہ نفاذ و ہر کی طرف مڑ دیتے ہیں اور مشوی ”سید ہار رنگین“ کے ابتدائی اشعار لکھی، جو تصوف، اخلاق سے متعلق ہیں، یہاں شامل کر دیتے ہیں۔

اختیار بیان اور تنقید کے اعتبار سے یہ ایک پرافتخاری ہے جسے رنگین نے سلیس اردو اس زبان میں بیان

کیا ہے۔

مشوی ”غرائب و غرائب“ میں رنگین نے دوختا و موضوعات کو موضوع خلق بنایا ہے۔ یہاں مشویاں پانچ پانچ سو اشعار پر مشتمل ہیں۔ دونوں کی بجز یہی الگ الگ ہیں۔ مشوی ”غرائب رنگین“ میں طراوت کی جلوہ گری ہے اور ”غرائب رنگین“ میں قصوف موضوع خلق ہے:

چاہتا ہوں اپنے نئے دو کہوں	کہہ کے ان دونوں کو میں چپ ہو رہوں
بحر اظہار شعر کے کہنے سے ہاتھ	اور لگاؤں دھیان اپنا تیرے ساتھ
نحو اول ہے یہ اسے ساتھ	نام اس کا ہے غلاب سن رکھو
سب طراوت کی نکایات اس میں ہیں	ساری شیطاں کی نکایات اس میں ہیں

رنگین کا ”ایمان آئینہ“ ہزلیات کا دیوان تھا۔ مشوی ”غرائب“ کی ساری حکایت بھی ہزلیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ یادوں کی محفل میں ان سے لطف اظہار ہاں سکتا ہے۔ اسی قصہ بیان کو رنگین نے طراوت کا نام دیا ہے۔ یہ معاشرہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فحش و جنسی مذاق ہی کو طراوت سمجھتا تھا۔ عورت اور جنس اس معاشرے کے اصحاب پر سوار تھی۔ یہ پہلو انکا، جرأت اور مصطفیٰ کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ ”معاذ ہندی“ تب نکل جاتی ہے تو اس کی لئے بھی اسی پر فوجی ہے۔ وہ قصہ، جو اس معاشرے کے لڑکے اندر موجود تھا، ”غرائب و غرائب“ میں سامنے آیا ہے۔

مشوی ”غرائب“ میں رنگین نے حکایت کے پورے میں تصوف و اخلاق کے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ یہاں مشوی پڑھنے والے کو ایک گویہی پین کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ کلام رنگین چڑھ کر یقین نہیں آتا کہ رنگین ایسی صوفیانہ باتیں بھی کر سکتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ اس تجربے سے خود نہیں گزرتے۔ وہ تو صرف درایم تصوف کے پورے تھے اور اس لیے ان کے بیان میں دو اثر نہیں ہے جو خرواچنے ذاتی تجربوں کے بیان سے ہوتا ہے۔ اپنی بات کو کہانی کے انداز میں، حکایت کے روپ میں بیان کرنا رنگین کا پسندیدہ چہلو ہے۔ یہ ایک طرح سے الگ الگ پھوٹی پھوٹی نگہیں ہیں اور یہ دراصل مشوی صولا تا دم اور شیخ سعدی کی نگہات بوستاں سے رنگین کے ہاں آئی ہیں۔ ان روایات میں زیادہ تر وہ ہیں جو یہ صغیر پاک و ہند کے تہذیبی و سماجی مزاج کی حامل ہیں۔ ان میں سے بعض نکایات دلچسپ و دلچلی آموز ہیں اور ان سے اخلاق کی سطح پر آج بھی لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔

مشوی ”شعر اشوب رنگین“ میں رنگین نے تصوف پیشوں مثلاً در بیان کسب و بختان، در بیان سپاہ گری، در بیان کسب قہار سے اور بیان کسب قصاب، گارور ہاں، اچھا، حاکمی و طوائف کتب، بجز بھونجا کتب عطار اور سیاحی کے

ہارے میں اصولی کسب تکرار سے اخلاقی لگاؤ کا عقد و جان کیے ہیں۔ اس مشغولی کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ان پیشوں کی کیا حالت تھی اور لوگ کس طرح ان پیشوں کے فائدہ دہی اخلاقی اصولوں کی خلاف ورزی کرتے تھے۔ شہر آشوب کی روایت میں رنگین نے مختلف پیشوں کی حالت و کیفیت کا جائزہ لیا ہے لیکن ساتھ ہی اسے ایک ہی رنگ دیا ہے جو شہر آشوب کی روایت سے قدر سے الگ ہے۔ یہاں وہ ایک سانحہ کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہ مشغولی شہر آشوب کی روایت میں ایک نیا تجربہ اور ایک اضافہ ہے۔

رنگین نے ایک اور مشغولی میں، جو (۱۳۱۰ء) اشعار پر مشتمل "مورنگس رتھیں" کا دوسرا جز ہے، عہدِ بادشاہ مرزا پیر تاج محمدی اور محبوب اختر سوداگر بنارس کا قصہ عشق بیان کیا ہے۔ عہدِ بادشاہ مرزا قہارست میں انصاف اٹھا کر جب ایک جہاز میں سفر کرتا ہے تو ایک مقام پر تالا کھتا ہے کہ یہ مقام انصاف ہے۔ یہاں کسی ایک کو اپنی جان کی قربانی دینی ہوتی ہے۔ اس کے بغیر جہاز آگے نہیں بڑھتا۔ عہدِ بادشاہ مرزا، جہاز اپنی تربیت سے عاجز تھا، خود کو پیش کر کے، جہاز سے اتر کر کشتی میں بندھ جاتا ہے۔ اسے میں زبردست طوفان آتا ہے اور کشتی بھاڑ سے جاگرتی ہے عہدِ بادشاہ اتر کر بھاڑ پر چڑھ جاتا ہے اور صحن و مائتگی سے وہاں اس کی آگ لگ کر جاتی ہے۔ دوسرے دن آگ لگتی ہے تو اسے ٹونٹ کے برابر ایک پرندہ کھڑا نظر آتا ہے، کچھ دیر بعد وہ اڑ جاتا ہے۔ دوسرے دن صبح کو وہاں پھر کھڑا نظر آتا ہے۔ جب وہ اڑنے لگتا ہے تو عہدِ بادشاہ پر پکڑ کر اس سے چمٹ جاتا ہے۔ اڑتے اڑتے وہ دوباریں پکچھتا ہے اور زمین سے قریب آتا ہے تو عہدِ بادشاہ اس کو پھونڈ کر کسی مکان کی چھت پر جاگرتا ہے۔ آواز سن کر سب جمع ہو جاتے ہیں۔ سوداگر اپنی بیٹی اسے دیکھتی ہے تو دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ سوداگر اس سے نام اور اتار پاتا چاہتا ہے۔ عہدِ بادشاہ سب حالات و واقعات بیان کرتا ہے اور سوداگر کے پاس رہنے لگتا ہے۔ سوداگر اس کی شرافت، نیکی و سادگی سے خوش ہو کر اپنی بیٹی کی شادی، دونوں کی خرافات کے مطابق، اس سے کر دیتا ہے۔ اس مشغولی کا رنگ و مزاج بھی رنگین کی دوسری مشغولوں کی طرح ہے۔

"نظم رنگین" ہزار شعر پر مشتمل ایک مشغولی ہے جس میں دس بحر میں سو حکایات نظم کی گئی ہیں اور ہر بحر میں سو شعر کہے ہیں۔ حکایات اخلاقی بھی ہیں اور تہذیبی و پرلہ بھی۔ یہ مشغولی ۱۳۲۰ء میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہوتا ہے:

اور سرے مطلب یہ لکھیں اس سے دو
سوداگر اس میں سے جب کیلے نکال
نظم رنگین نام اور تاریخ ہو
پورے تب اپنی رحیں اجرت کے سال
اس زمانے میں رنگین بے روزگار تھے:

ان دنوں بیٹا ہوں میں بے روزگار
مئی کے بھلانے کی خاطر اپنے ایک
بھئی میں اک مشغولی لکھی کہوں
پورے اس کے شعر دس سو ہوں تمام
کچھ نہیں دنیا کا بھوکہ کار ہار
محل یہ پیدا کیا ہے میں نے ایک
جس سے دائم سود و بخشیں رہوں
بحر بھی ہوں دس اس کی، والسلام

اجتہاد کے ساتھ مضمون کا کرکھنا رنگین کا مزاج ہے۔ وہ بے لے تجربے اور بے لے راستے تلاش کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ رنگین کے یہ تجربے زیادہ تر تہذیب و تمدن سے متعلق رکھتے ہیں۔ حکایت گوئی ان کا پسندیدہ مشغلہ

ہے۔ وہ روزہ کو گنتی ہیں اور قرا اور انکلام بھی۔ اس مشغولی میں وہ حکایات بھی ہیں جو فارسی و عربی تصانیف میں ملتی ہیں اور وہ بھی جو خود رنگین نے تخلیق کی ہیں۔ یہ مشغولی بھی رنگین کے ایک بڑے تجربے کی مثال ہے۔

ان مشغلوں کے علاوہ رنگین نے مشغولی کی حیثیت میں محکم خطوط بھی لکھے ہیں جن میں سے یہ ہے کہ وہ ہیں جو ”مسند رنگین“ میں شامل ہیں۔ مشغولی کی حیثیت کے مطابق محمد رفعت سید المرسلین گو کہ ”بیان قرطبہ“ حتیٰ و حتیٰ فہم و تہمید ایں علم“ کی سرش آتی ہے جس میں بتایا ہے کہ حتیٰ اور سفر حتیٰ کو وہی سمجھ سکتا ہے جو نظر رکھتا ہو نہ اللہ اس اور بار صورت میں دونوں ایک سے ہوتے ہیں لیکن جو چوری ہوتا ہے وہی اسے بچھاتا ہے۔ رنگین ہمیشہ ہی طرزِ فنی وضع اور سے تجربوں میں نگاہ دیتے ہیں۔ یہاں بھی انھوں نے یہی بتایا ہے کہ:

بے حتیٰ وضع کوئی ایسی ہو خوش طبیعت ہو و کچھ کر جس کو

”مسند رنگین“ میں چھ محکم خط شامل ہیں: (۱) از گھنٹو پہ شا بھیاں تمام ٹھیسے۔ (۲) از گھنٹو پہ شا بھیاں آ باد تمام ٹھیسے۔ (۳) از گھنٹو پہ شا بھیاں آ باد تمام بست سنگھ سنگھ۔ (۴) از گھنٹو پہ شا بھیاں آ باد تمام بھیاں شرف خاں۔ (۵) از گھنٹو پہ بھیاں تمام غولہ نمود۔ (۶) از گھنٹو پہ بھیاں تمام بھیرزا اھرا ایدیم صاحب۔ پہلے خط کا مکتوب الیک کوئی عورت ہے جس سے اھرا وراق کی اپنی حالت کو بیان کر کے قصودات کی دنیا بانی ہے۔ دھرا خط زیادہ دلچسپ ہے۔ اس میں بھی بے کئی، حجاب بے قراری اور دھتوں سے فہم جدائی کو ایک قصہ کے ذریعے بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ چار شخص ہم سفر تھے۔ ان میں سے ایک بدلتی تھا۔ ایک درزی ہلایک سارا اور ایک ڈاؤن تھا۔ ان کے پاس مال و اسباب زیادہ تھا۔ چوری کے دوسرے انھوں نے ملے کیا کہ باری باری ہر شخص چاک کر پھر دے۔ پہلے بدلتی کی باری آئی۔ اس خیال سے کہ کہیں خیر نہ آ جائے اس نے ایک ٹکڑی لی اور اسے تراش کر پی صورت ایک چنگی تیار کی۔ جب درزی کی باری آئی تو اس نے اس کا سوز وں لباس ہی کر تیار کر دیا۔ سارا کی باری آئی تو اس نے زور دیا کہ اسے پہنا دے۔ جب ڈاؤن کی باری آئی تو وہ اسے دیکھا کہ وہ سارا دیکھا گیا اور دعا مانگی کہ اس میں جان نہ جائے۔ دعا قبول ہوئی اور اس میں جان نہ گئی۔ جب سب نے اسے دیکھا تو ہلکے ہلکے اور ہر ایک دھننی کرنے لگا۔ اس کی خبر کو اتلی کو ہوئی۔ وہ آیا اور اسے دیکھ کر کہا کہ یہ تو فلاں قبیلے سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ تو اپنے باپ کے گھر جاری تھی تم اسے یہاں کیسے لے آئے۔ جو مال اس سے لیا ہے وہ واپس کریں۔ یہ جھگڑا تاحشی کے پاس پہنچا تو اس نے کہا کہ یہ تو اس کی کینچہ ہے اور بہت مال و زر روٹ کر لے گئی ہے:

نور کی جھو تو ایک وہ دھار اور کتنے ہیں اس کے دھوے دار

یہ دیکھ کر ایک شخص نے جو بیچڑ میں وہاں کھڑا تھا کہا تم کیوں جھگڑتے ہو یہاں سے سوکھ کے کاٹنے پر ایک درخت ہے اسے وہاں لے جاؤ۔ سارا اھرا بیان کر دے۔ وہ سن کر انصاف کر دے گا۔ وہ سب اس چیز تک گئے اور سارا قصہ کہ سنایا۔ اسے میں ایک بہت ناگ آواز آئی اور درخت کا سینہ چاک ہو گیا اور چنگی وہ دھڑکاس میں چلی گئی اور درخت پھر اپنی اصلی حالت میں آ گیا۔ یہ دیکھ کر سب پر عالم یاس چھا گیا اور وہ کہنے لگے:

اب تو آپس کی مٹ گئی کل کل تو یہ جھگڑا ہی ہو گیا فیصل

اصل سے فرما، فرما سے ہے اصل کیوں تہ دلوں کا ہم دگر ہو وصل

جو کو نسبت ہے اپنے کل کے ساتھ نثر ہوتا ہے جیسے ل کے ساتھ

اس کے بعد رنگین نے زاہد کے قصص سے اس کا رخ مشفق چھڑی سے مشفق حقیقی کی طرف موڑ کر اس کہانی کی خوب صورت

کاویلی کی ہے

اچا ہے دم اسی طرح بھار
دل بھیڑ مثال راہد ہے
یہ دینا مثال خوف و غم
عشق ہے کاویلی قاضی روح
ہے قصور ترا وہی چنگی
آہ سرکش ہے اپنی نعل آسا
سو وہ مانگے ہے یوں دعا کم بخت
عقل خیاط ہے، خیال خار
جو کرے ہے وہ حقیقت ٹٹے
جس میں واقع ہوا ہے ہم کو سطر
ہم ہم جس کو بیکروں ہیں قنوج
جس میں آیا تھا ایک دم میں ہی
جس نے بھگوا مٹا دیا سب کا
یا الٹی تو کر دے مجھ کو درخت

دکن نے اس خط کا "چار باغ" نام رکھا ہے جس سے ۱۲۰۰ء تک روئے ہوئے ہیں۔

تیسرا خط شاکر دورنگیں بہشت نگہ خطا کے نام ہے جس میں انھیں دکن کے گھر جانے اور وہاں جہاں آبادی کو بنا کر خط خانے کے لیے کہا گیا ہے۔ اس خط میں اپنی حالتِ ذہن اور بے قراری دل کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جہاں آبادی کے لیے رہے مگر نہ بہت قرار ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہ قیوں خط جہاں آبادی کے نام ہیں۔ جو خطے کا ذکر تیسرے خط میں اس طرح کیا ہے کہ میں جو تھا خط اپنے بھائی کے نام بھیج رہا ہوں جو صیب کمال ہے تاکہ وہ درویش کا کوئی نسخہ جو کر سکے یہ جو تھا خط میرا شرف خاں کے نام ہے جن کا ذکر "نہالیں دکن" اور "اظہار دکن" میں بھی آیا ہے اور یہاں دکن کے لیے خطوط کیا ہے۔ چنانچہ یہ خط کا ذکر چوتھے خط میں کیا ہے جو بنارس کے خواجہ محمود کے نام لکھا گیا ہے۔ اس میں بھی درویش اور درویشی اور ضروری دل کو موضوعِ سخن بنا دیا ہے۔ چوتھے خط میں، جو میرزا محمد ابراہیم صاحب کے نام ہے، سفر میں چلنے والی چٹا کو بیان کیا ہے۔

یہ چوتھا خط ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ان کی مشغولی بتاتے ہیں۔ ان خطوط میں زبان و بیان کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ دکن کی زبان آج کی زبان ہے اور تاریخی اعتبار سے یہ اہم بات ہے۔ یہ صورت اس طور پر کہی دوسرے ہم عصر شاعر کے ہاں نظر نہیں آتی۔ وہ استعمالِ زبان کے لحاظ سے اس زمانے کے ہیں۔ ان کے ہاں قاری ترکیبِ لفظ اور جملے کی ساخت و پیکر اور زبان کا ایسا لہجہ اور اس کی اپنی ترکیبِ لفظی ہمارے ہوتے ہیں۔ زبان و بیان اور طرزِ ادا و لہجہ کے اعتبار سے بھی دکن تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔

"پنچس رنگیں" جسے "پنچ رنگیں" بھی کہا گیا ہے، وہ معلوم خط (مقامِ بھائی خدا پادشاهان احمد دوسرا نام لفظی بخش معروف) اور تین معلوم قصوں پر مشتمل ہے۔ ایک میں عبادتِ مرزا پیر تاہر اصلہان اور محبوب دختر سوداگر بنارس کا قصہ بیان کیا ہے جس کا مطالعہ ہم پہلے کرتے ہیں۔ دوسرے میں عبادتِ مرزا پیر تاہر اصلہان کا قصہ بیان کیا ہے اور تیسرے میں چنگو خواجہ کی چنگو چنگی ہے جو بھوج کے اعتبار سے دلچسپ اور زبان و بیان کے لحاظ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔

"داستان رنگیں" میں، جو شکستہ دکن کا دوسرا جزو ہے، اردو کہاوتوں کو جو درویش و عام بول چال کی زبان میں استعمال ہوتی ہیں، اس طور پر شعر میں باہر آئے ہیں کہ اس سے ایک طرف کہاوت کے معنی واضح ہو جاتے ہیں اور ساتھ ہی دونوں مصرعوں سے چند فصاحت کا پہلو بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس میں التزام یہ لکھا گیا ہے کہ ایک مصرعِ باطنی و سادہ ہے اور دوسرے میں اس کی متابعت سے کہاوت کو لایا گیا ہے۔ دکن میں سے بہت پہلے محاورہ رنگی سے لگتی کہاوتوں اور

غریب الامثال کو دلچسپ بنانے میں باندہ عاود استعمال کیا تھا جس سے بیان کردہ واقعہ میں مصروف و گہرائی پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی کہادت کی برقعہ نگاری کو گہرا کرتی ہے۔ کہاوتوں کے تعلق ہی سے سید برکت اللہ عشق کی "سوارف ہندی" کا مطالعہ ہم کچھلی جلد میں کر چکے ہیں (۲۷۷) آئیں گے ہاں کہاوتوں کو باندہ بننے اور ان کے استعمال کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

کہہ کر بات نہ کر مت ہانا	دلی سے مست پیچہ چھپانا
بھین تھے کب ایک گھڑی ہے	عقل بڑی یا بھیس بڑی ہے
جانے ہے تو پار مقرر	سحر کی مرقی دال برار
ہوئے جو ہے درد قصائی	کیا جانے وہ جڑ پرانی
سچ کہتا ہے کہنے والا	جیسا صوفیہ دلیا ہی تو لا
دیتا ہے تو مجھ کو پا	دال میں ہے چمک کالا کالا
اشکب عداوت کو دکھ جلدی	لاج کی آنکھ جہاز پہ بھاری
صحر کا دن ایسا ہوگا	ہر جیسے کو تیشا ہو گا
سب دن تو ہوتا ہے چنگا	عید کے دن ہوتا ہے بچا
اس دنیا کو پیارے ہیں جان	لوہی دکان اور پیچا بکوان

رنگین کے کلام و تصانیف سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ انھیں زبان پر بھر حاصل تھا اور ان کا ذخیرہ اللہ العزیز ہی سے ملتا تھا۔ "فرس نامہ" رنگین کی ایک اور منظوم ہے جس میں رنگین نے گھوڑے سے متعلق وہ معلومات فراہم کی ہیں کہ اس اختصار و عقلی کے ساتھ بہت کم کتابوں میں ملتی ہیں۔ رنگین شہسوار بھی تھے اور گھوڑوں کی تہذیب بھی کرتے تھے۔ گھوڑوں کی پہچان، ان کی بیماریوں کی تشخیص و علاج میں ان کا جواب نہیں تھا۔ رنگین نے گھوڑے کو "اشرف المخلوق" کہا ہے۔ "سبب تالیف" میں رنگین نے بتایا ہے کہ جب وہ گھوڑے آئے تو محمد علی شاہی چلو کے ہاں ٹہرے۔ انھوں نے اس طرح خاطر دہری کی کہ میں ان کے سامنے سر بھی نہیں اٹھا سکتا۔ ایک دن مہاں پچور رنگین کی تصانیف دیکھ رہے تھے۔ فرس نامہ دیکھا تو بہت پسند آیا۔ خود بھی گھوڑے اور سواری کا شوق رکھتے تھے۔ کہنے لگے کہ آپ نے اسے سڑ میں لکھا ہے، میری خاطر اسے نظم کر دیجئے۔ انھوں نے جب مکر مجھ سے کہا تو میں نے ان کی خاطر اسے نظم کر دیا۔ مگر والا فرس نامہ سب تالیف ہے لیکن فرس نامہ معظم ہمارا ہیچتا رہا ہے۔ میرے سامنے مطبع کو لکھو کا بوسو ہے اس کے خاتمہ المطبع میں لکھا ہے کہ اگست ۱۸۵۵ء میں پچیسویں ہمارا اس کے چھپنے کی نوبت آئی۔ مطبع مصلحانی کا چند سے بھی یہ ۱۲۷۶ھ میں لکھا ہے کہ اگست ۱۸۵۹ء میں شائع ہوا تھا۔ ۱۹۱۱ء میں اس کا دیگر بڑی تر جیر کرل ڈی سی ٹھوٹ نے لندن سے شائع کیا تھا۔ رنگین کا "فرس نامہ" طبعی سالوٹری اور بیٹاری کے لحاظ سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس موضوع پر اردو میں بہت سی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ "مجموعہ فرس نامہ" نجر چاند مٹری رسالے پر مشتمل ہے اور جس کے مولف احمد علیہ ہیں، ۱۸۹۲ء میں مطبع مجاہدی سے شائع ہوا تھا۔ احمد علیہ نے لکھا ہے کہ یہ فرس نامہ "بعض امت ترجمہ ہے اور اس میں رسائیل مستقرہ سے مضامین ضروری زیادہ کر کے ہر ایک کا جدا گانہ نام رکھا ہے" (۳۲) ۱۹۹۳ء میں یہ "فرس نامہ" مستقرہ و قوی زبان، اسلام آباد سے بھی شائع ہوا۔ فنی سالوٹری سے متعلق ایک اور مجموعہ رسالہ "نہضت انجیل" اور فنی محمد علیہ بھی ہمارا ہیچتا رہا ہے لیکن رنگین

کا لرس نامہ اپنے انتشار، عملی تجربے اور مطالعہ معالجے کے حربہ فنون اور شعر گوئی پر قدرت کی حد سے بہت مقبول ہوا۔ گھوڑے سے متعلق اردو اصطلاحات کی وجہ سے یہ آج بھی غیر مضمونی اہمیت رکھتا ہے۔ اقتصادیان، رنجش کے لرس نامہ کی نمایاں خصوصیت ہے۔ رنجش نے پر لرس نامہ ۱۲۱۰ھ میں مکمل کیا۔ اس وقت ان کی عمر چالیس برس سے کچھ اوپر تھی:

اگر پرچھے کوئی بھری تھی کے برس تو کہہ اک ہزار اور دو سو دس
کچھ ادب تھا مرا چالیس سے سن کہا تھا میں نے اس فیض کو جس دن
ہزار اس کے جیسے چارے سے شعر بھائی تجھے کتنی بھی میں نے کہہ جانی (۷۴)

رنجش کا سال پیدائش ۱۱۸۰ھ ہے۔ لرس نامہ لکھنے وقت ان کی عمر چالیس سے کچھ اوپر تھی اس سے بھی سال تصنیف ۱۲۱۰ھ ہی برآء ۱۱۸۰ھ ہے۔ لرس نامہ اردو زبان کے ایک اہم شاعر کی تصنیف ہے جو ٹیپو سالواری و بیطاروی کے لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ آج علوم و فنون سے متعلق تصانیف تخریر میں لکھی جاتی ہیں۔

رنجش کی شاعریوں پر نظر ڈالے تو ان میں بڑا عنصر پایا جاتا ہے۔ "جنگ نامہ" میں رنجش نے اس جنگ کو بیان کیا ہے جس میں وہ خود شریک تھے اور جو تاریخ میں "جنگ ٹائن" کے نام سے معروف ہے۔ یہ جنگ شوال ۱۲۰۲ھ مطابق ۱۸۱۸ء میں نواب احتشام الدولہ مرزا اسٹیمیل جگ خاں اور مرہٹوں کے سردار مہاراج کی مینوہیا کے درمیان ٹائن کے مقام پر ہوئی۔ رنجش نے بھی شام کے طور پر اس جنگ کا حال اس "جنگ نامہ" میں قلم بند کیا ہے۔ رنجش نے اس جنگ نامہ کو چند روزوں میں نظم کیا۔ اس میں اشعار کی تعداد پانچ سو ہے۔ تصنیف کے وقت رنجش کی عمر ۷۷ سال تھی۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۳۵ھ میں لکھی گئی جب کہ اس جنگ کو ۳۳ سال ہو چکے تھے:

ہا ہے پھر کے یہ سن میں نظم کیا ہے اسے چندہ دن میں نظم
ہوئے پانچ سو شعر اس کے تمام بس اب قلم کر لکھ (کے) تو، والسلام

(۷۵)

یہ وہ زمانہ ہے جب شاہ عالم ثانی مرہٹوں کے قبضے میں تھے اور مرہٹوں سے نہ صرف سارے مغل سردار بلکہ راجے ہمارے خصوصاً راجستھان، ہزارنگ تھے اور ہرگز اس تاک میں تھے کہ برصغیر کی یہ ساری قوتیں آپس میں لڑکھاتی کر رہ رہ جائیں کہ آسانی سے ان پر غلبہ پائیں۔ اس جنگ کے بارے میں اگرچہ حاکموں نے جو رپورٹ انگلستان بھیجی تھی وہ گھوڑے (۷۶)

رنجش نے "جنگ نامہ" میں بھی شام کی حیثیت سے، جو معلومات فراہم کی ہیں، وہ اتنی تحصیل سے کسی اور تصنیف میں نہیں جتیں، اس لیے تاریخی اعتبار سے بھی اس جنگ نامہ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اولیٰ لحاظ سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ رنجش نے اسے رزم ناموں کی روایت کے مطابق مذکور بیان کے ساتھ قلم بند کیا ہے اور صرف اسے ہی جیسے قلم کیا ہے جس کے وہ خود گواہ ہیں۔ واقعات جنگ بیان کرتے ہوئے رنجش نے لکھا ہے:

کہاں کا اسے کجی کی جی میں بیان دیکھیں اس میں ہوگا دم بکرمیاں

پھر یہ بھی کہا ہے کہ: راج نہ صرف آئے گا جھوٹ کا درمیاں اور راج عہد ہو گا دم بکرمیاں، ہو گا وہ قتل اور جب نواب مرزا محمد اسٹیمیل کی خدمت چھوڑ کر ہجرت پر چلے گئے تو اس کے بعد جو بیان ہے وہ "سنی ہوئی بات" ہے۔ رنجش نے لکھا:

سنی بات کی آگے ہے واضح

جو دیکھا تھا یہاں تک کیا وہ بیان

اس جنگ میں خواب مرزا اٹھیل کی فوج کا بہت نقصان ہوا۔ سارا لشکر تباہ ہو گیا۔ دشمن کا رسالہ پانچ سو سواروں کا تھا جس میں ایک سو سو گھوڑے دنگین کے تھے۔ ان میں سے صرف پانچ اور جوانوں میں سے صرف ساٹھ بچے اور ان میں سے بھی چالیس دنگی تھے۔ دشمن نے اس کے بعد نوکری چھوڑ دی اور محرت چور چاکر وہاں کے رہا جا کے فکر ہو گئے۔ دنگین نے لکھا ہے کہ انھوں نے جو ہنگامہ دیکھا تھا اسے بیان کر دیا ہے:

کیا میں نے اس واسطے اختصار

سنی بات کا بکھڑا نہیں اعتبار

اور اسی کے ساتھ سنی بات کو بیان کر کے "جنگ نامہ" کو ختم کر دیا ہے۔ اس کے بعد اپنے حالات لکھے ہیں اور وہ طریقہ معلومات فراہم کی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرعب کیے جاسکتے ہیں۔

"جنگ نامہ" "طرز نامہ" سے اور "فرس نامہ" "شکوئی داپہ" سے رنگ و مزاج کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ دنگین کو زبان دیوان اور شاعری پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ ہر موضوع کو سلاست و روانی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی طویل نظموں میں بھی کسی قسم کا ارباب نام نہیں پایا جاتا۔ "جنگ نامہ" میں جو مظهر کلی انھوں نے کی ہے اور جس طرح میدان جنگ کے نقشے کھینچے ہیں اور جس طرح جنگ چلنے کے واقعات کا شعریت کے ساتھ بیان کیا ہے وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے۔ لکھتے وقت ان کے ذہن میں فردوسی کا شاہ نامہ بھی تھا جس کا ذکر شاہ نامہ کا شعر دے کر انھوں نے کیا ہے۔ یہ وہ مظهر ہے جب نگارے جیتے ہیں، انھیں میدان جنگ میں ایک دوسرے کے مقابل کڑی ہیں۔ تجلیب و نکارتا ہے۔ یہاں چلتا محرت، آ رہا اور ہنگامہ آرائی کا سراسر احساس ہوتا ہے۔ یہی کیفیت دنگین نے اپنے شعروں سے پیدا کی ہے:

پڑے لہر ہر یک کو لب جان کے

مقابل ہوئیں فوجیں جب آن کے

لگا کہنے لگا کر ہر قیاب

شکلائی سنبل اپنی اپنی جریب

بہار جوانو خبردار ہو

کہ گل کاٹنے اپنے سے ہتیار ہو

بس اب ہے یہی ہاں فغانی کا وقت

کہ ہے روبرو کاروانی کا وقت

کہ ہم دگر کی حد یک دگر

دیکھا دیکھی اپنے اپنے ہجر

تو نگارے غیلے گر چنے لگے

وہ لہے وہ شرے جو جیتنے لگے

تو یہ شعر اس نے تھا اس جا کہا

جو فردوسی نے شاہ نامہ لکھا

کہ دون است دون است کہ دون دون

دنگارہ آواز آواز مردوں

ایک اور مقام پر جب مرچے میدان جنگ چھوڑ کر چپے پڑے لگتے ہیں تو دنگین کو میر حسن کی شکوئی کا ایک شعر یاد آنے لگتا ہے:

تو جیتے یہاں شہوایانے لگے

وہ میدان سے ہٹ کر جو جانے لگے

میں اس وقت یہ شعر پڑھنے لگا

معین نے جو تھا شکوئی میں کہا

کہوں دون خوشی کی خبر کیوں تہوں

کہا دیر سے ہم نے شلوں

ایک اور مقام پر زبان کے سلسلے میں وہ نکلائی گجروی کی سوغات کرتے ہیں۔ ضرورت شعری کے باعث وہ "اٹھیل" کا

”الف“ حذف کرتے ہیں تو کہتے ہیں:

شعلیلِ جناس سرو ہوشیار تھا وہ ہم سارے سطویں کا سردار تھا
الف کو کیا میں نے حذف باب حالہ وہ اس بحر میں نام حب
نکاحی کی اس میں بند ہے یہ یار تو چن چ کر اسے طعن مجھ پر نہ یار
صحنہ برانجم ایزد شمس کز ان دین کلم ٹپٹیں جن وہیں سپاس

قدوت، جانِ شاعرانہ پہلے، جزئیاتِ قاری اور منظر کشی کے اعتبار سے بھی یہ ”جنگِ نامہ“ ایک اہم منظوم ہے۔ اس میں صرف واقعات ہی کو بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ منظوم کی بڑی روایت: فردوسی کے ”شاهِ نامہ“ اور میر حسن کی ”سحرِ الہیان“ کی روایت کو بھی ٹپٹا نظر رکھا ہے۔

شاعری میں جتنے تجربے، جتنی طرز ہیں، جتنے امتزاجِ سخن اور ہیئت کے جتنے تجربے، انہوں نے کیے ہیں شاید ہی کوئی دوسرا ان کی ہم سہری کر سکے۔ انہوں نے شاعری کے علاوہ نثر میں بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ اردو نثر میں فرس نامہ، رنگین آبِ تابعد ہے۔ ”دیوانِ چغت“ میں ان کا دیوانہ اردو نثر میں ہے۔ ان کے علاوہ اردو و قاری نثر میں ان کی چار تصانیف اور دو انجمن کا ماضی ادب نام اکادمی طور میں کریں گے۔

(۶)

انہوں نے نثر میں چار کتابیں تصنیف کیں: مجالسِ رنگین (۱۳۱۵ء)، اشعارِ رنگین (۱۳۳۵ء)، احسانِ رنگین (۱۳۳۶ء) اور تجربہ رنگین (۱۳۳۸ء)۔ اشعارِ رنگین اور تجربہ رنگین اردو میں ہیں اور مجالسِ رنگین و احسانِ رنگین فارسی میں ہیں۔ یہ دونوں تصانیف قاری زبان میں ہوتے ہوئے بھی پوری طرح قاری میں نہیں ہیں۔ مثالیں زیادہ تر اردو شاعری سے دی گئی ہیں اور واقعات بھی وہ بیان میں آئے ہیں جو خود انہوں اور اردو شعرا کے درمیان پیش آئے۔ احسانِ رنگین میں ربط پیدا کرنے کی عمارت تو قاری میں ہے اور سوائے اپنے قاری کام کی مثالوں کے باقی سب مثالیں اردو شعر و ادب سے دی گئی ہیں۔ اسی طرح ”مجالسِ رنگین“ میں تعارفی عمارت تو فارسی میں ہے لیکن مثالوں اور واقعات کا تعلق اردو شعرا سے ہے۔ قاری بھی ایسی ہے جیسے رنگین سوچ تو اردو میں رہے ہوں لیکن لکھ قاری میں رہے ہوں۔

”اشعارِ رنگین“ (۱۳۳۵ء) اردو نثر میں رنگین کی ایک اہم تصنیف ہے۔ اس میں ۹۳ ”واقعات“ بیان کیے گئے ہیں۔ ہر واقعہ کو پیش کرنے کی ترتیب اور اس کی مجموعی ہیئت یہ ہے کہ دل نام کا ایک بادشاہ ہے جس کے ہاتھ میں حلقہِ فرد کا چراغ ہے۔ دربار میں خرفہ نہیں بادشاہ کے حضور میں خبر پیش کرتا ہے۔ خبر سننے ہی بادشاہ اس پر اپنی رائے دیتا ہے اور رائے دے کر مناسب حال قاری کا ایک شعر چنتا ہے۔ اس کے فوراً بعد قاری کی ایک شکل بناتا ہے۔ بعد ازاں ”ہندی“ کا (اس زمانے میں عام طور پر اردو کو ہندی ہی کہا جاتا تھا) کا ایک مناسب حال شعر چنتا ہے اور پھر ایک ہندی شکل بناتا ہے۔ اس کے بعد سہی شیرازی کا ایک قاری قطع بناتا ہے اور اسی کے ساتھ اس خبر پر بادشاہ کی طرف سے کاروائی چلی آجھاتی ہے۔ ہر ”خبر“ کے پیش کرنے میں یہی ہیئت و طریق کار برقرار رکھا گیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے ادب میں حضرت ذلی نے بھی ”واقعاتِ ہر سہی“ لکھے تھے (۱۷۷۷ء) اس میں بھی بادشاہ کے حضور واقعہ پیش کیے جاتے

ہیں۔ بادشاہ کوں کران پر اپنا راستہ دینا ہے اور اس کی مناسبت سے ایک ضرب الملح، ایک کھاتہ بناتا ہے۔ یہی کھاتہ سو سال بعد تکمیل کے "اخبار رنگین" میں اختیار کی ہے اور اس میں قاری شعرو شمس کے ساتھ اردو شعر و شمس اور سحر کی کا قصہ شامل کر کے اس کی روایت کو آ کے بڑھایا ہے۔ "اخبار رنگین" میں کھاتوں کی کل تعداد (۱۱) ہے جن میں چند ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

(۱) کھاتوں میں سرور یا تو دھنوں کا کیا خطرو (۲) کھاتوں میں خاں خاں اور لکھن میں خاں خاں (۳) کھاتوں میں سرور کے پچھتے پچھتے پات (۴) کس برستے پتہ پانی (۵) پانی کے پاؤں میں سب کا پاؤں (۶) پانی ہزاروں ہاتھوں میں لکھنے کے سنے کا (۷) کیا کرے شاہد و لا شہید دے تھے سوا (۸) بنگلہ دار سے بنگلہ دار (۹) جڑ جڑ سر جائے گا اور مال غنائی کھاتے گا (۱۰) ہڈی رہے آپ سے، ہڈی رہے پتہ پتہ کے پتہ سے (۱۱) لکھنے پر مارا چاہے وہی ہاگن (۱۲) کھاتوں کے کوٹے سے بیل نہیں مرنے (۱۳) سب کا پاؤں ۲۰۰ پاؤں اور چھو کا پاؤں ۲۰۰ (۱۴) بگڑی رکھارنگی کھا (۱۵) سب دن چنگا تھوڑے کے دن کا (۱۶) پانی بھرے گاؤں گاؤں جس کا پانی اس کا پاؤں (۱۷) ریشم کی گرہ کس سے کھلے (۱۸) گھوڑے پر زور پتہ کھڑے کے کان غروڑے (۱۹) ایک تو لے کی روٹی کیا پتی کیا سوئی (۲۰) جڑیوں سے سو کھیلے چھاگ، جڑیوں سے سو کھیلے گا (۲۱) کالے پانی کا اور کھیلے قصائی کا (۲۲) سحر ہے کھاتے کی بج کو چلی (۲۳) مرنے پر سورت سے (۲۴) خیلے رزق بہانے موت (۲۵) ایک تو تھے ایمان دو بے کھائی بھانگ (۲۶) حساب جو جو بخشش سو (۲۷) کھاتہ کھاتہ کیا چاہے دو آنکھیں (۲۸) سرور و رزق میں جانے یا بھشت میں، کھاتہ کھاتے سے کام (۲۹) کھیں کھڑے کے گھر بھی چٹا ہوا ہے (۳۰) بھیل کی جھانٹ جھانگ (۳۱) بڑے ہال کا سر کھٹا (۳۲) نہ کر ساس برائیاں جھڑے کے بھی جائیاں (۳۳) اور پتی دوکان پیکا پکان میں سب کھاتوں، جڑیوں کے "اخبار رنگین" میں دی ہیں، آج بھی ہول چال کی زبان میں عام طور پر استعمال ہوتی ہیں۔

"اخبار رنگین" (۱۸۹۷ء) میں رنگین نے دو واقعات بیان کئے ہیں جن کے وہ بھی شاہد ہیں جو خود ان کے ساتھ پیش آئے۔ ان واقعات میں حدود و جہت صراح ہے۔ ان کے مطالعے سے اس دور کے رہنما نکتہ و مصلحت سامنے آتے ہیں اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کا انسان کس طرح سوچتا تھا اس کا اندازہ کرنا کیا تھا اس کی انسانی قدر کا کیا تھیں۔ معاشرہ اپنے وجود کے کس دور سے گزر رہا تھا اور اس میں یہ انگڑائیاں اور کس وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ اس کے مطالعے سے بہت سے تاریخی واقعات کی توثیق یا تردید بھی ہوتی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ رشتہ رشتہ کس طرح ہندوستان پر غالب آ رہے تھے۔ مریٹوں کی فتوحات اور بھران کی ناکامیوں کے کیا سبب تھے؟ اس سے سمجھنے کی ذاتی زندگی، ان کے خاندانی حالات اور بھانپوں کے بارے میں بھی بالواسطہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اولاد کی تربیت کی طرف توجہ نہیں دی جاتی تھی (دقیقہ ۳) تصوف اور دینی کا معاشرہ پر گہرا اثر تھا (دقیقہ ۵)۔ علم و دانش کا احساس کم ہو گیا تھا (دقیقہ ۱۴)۔ عام فرد میں قوت و طاقت حد درجہ کم ہو گئی تھی اور انسانی قوت کے مزاج پر غالب آ گئی تھی (دقیقہ ۱۳)۔ بدکاری عام تھی جس میں چھوٹے بڑے سب ملوث تھے (دقیقہ ۱۸)۔ کوٹے دینے کا عام رواج تھا۔ فرد اپنی عقلی کمزوری دیکھتا تھا اور جب اس کی عقلی کمزوری جانی جاتی تھی تو وہ کوٹے پر اثر آتا تھا اور سامع ہی فرد کو معلوم بھی سمجھتا تھا (دقیقہ ۲۳)۔ فرد میں منہ لگت جڑ پکڑ گئی تھی (دقیقہ ۲۴)۔ فہمیت اور غرور عام تھا لیکن ایسے لوگ بھی خال خال موجود تھے جو اپنے کردار سے مسلح ہوئی کائنات دہشتہ تھے۔ جب شاہجہاں آباد میں کسی نے شاہ

عبدالغریب سے کہا کہ ”آج غزائی نہیں میں ابداً صحابہ رسول اور اولیاء اللہ آپ پر بھی وہی تکبر اختیار کرتا ہوں نے کہا:

”اللہ اللہ یہ جانے دکھایت نہیں بلکہ مقام شکر ہے کہ ایسے سچے کو انھوں نے سرکاری کر کے ابداً صحابہ رسول اور اولیاء اللہ کے ہمراہ جان کر لیا کہ وہ حق بھی ہیں ہے کہ جو خلق ان لوگوں کو برا جانے اسے کیا جائے کہ وہ مجھ کو ہملا جانے۔ پس مجھ پر لازم ہے کہ اس امر کو میں اپنی شکایت نہ جانوں بلکہ صبر کروں اور سعادت جانوں“ (واقیعہ ۷۷: ۹۷)

اخلاقی اقدار کے تعلق سے معلوم ہوتا ہے کہ معاشرہ نکل کو برا جانے تھا (واقیعہ ۲۹) اور انکساری کو کھیل قریب فصل جانے تھا (۳۰) میر و شکر کا بڑا دوست تھا۔ جیڑی مریدی عام تھی اور بڑے بڑے بھی عام تھے (۳۲) قرض لینے کا عام رواج تھا۔ اصراف بے جا اس معاشرے کا عام میلان تھا (۳۳) شاہ حضرت مولوی عبدالغریب کے درس و تدریس کا عام چرچا تھا اور شاہ ولی اللہ کا خاندان علم و تقویٰ کے اعتبار سے بڑی عزت و قدر کی نظر سے دیکھا جاتا تھا (واقیعہ ۳۵) رئیس کے تعلقات و مراسم شاہ عبدالغریب سے بہت گہرے تھے (واقیعہ ۳۶)۔ صاحبانِ ہمت و داخل کا تصور غریب تھا کہ ”خدا رب العالمین ہے۔ رہت اسلمیں نہیں ہے۔ جس کو وہ چاہے وہ قبول ہے“ (واقیعہ ۳۷: ۸۰) ایک حکایت میں لکھا ہے کہ جب کشمیری اپنے سے بڑے گلی تو اس میں سوار ہوئے مسلمان اپنے اپنے طور پر کہنے لگے کہ جان کے دہی دیتا کی کرپا سے بڑے گلی۔ مسلمان کہنے لگے کہ ان کے بزرگوں کی حمایت سے بڑے گلی۔ رئیس نے تو سید کی حکایت کی اور کہا:

”پارہ تم سب مخلوق ہو اور جب تعجب ہے کہ تم مخلوق نے پہلایا اور خالق کی جس نے پیدا کیا وہ تمہارے کسی کام نہ آیا۔ یہ کیا تم ہے کہ خالق کو معطل جانتے ہو اور اس کی جگہ مخلوق کو جانتے ہو..... وہ سب کا خالق ہے اور سب اس کی مخلوق ہیں وہی ہو چاہے وہ ہو سکتا ہے“ (۸۱)

”اخبار نگین“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کی برتری کو معاشرے نے تسلیم کر لیا تھا اور ان کی یہ شہرت عام تھی کہ ”انگریز لوگ جس طرف جس سے لڑنے کو جاتے ہیں اور جہت سے سونہ نہیں موڑتے اور جس مکان کا ارادہ کرتے ہیں اسے بن مارے نہ ہمارے نہیں چھوڑتے“ (۸۳/۸۳) ”اخبار نگین“ میں بعض ایسے واقعات بھی ملتے ہیں جو ہجرتِ ناک ہیں مثلاً علم قیافہ کے ماہر کا واقعہ کہ اس نے کہا انا اللہ خاس انا کو گدھے کی خصلت سے متاثر بہت ہے (واقیعہ ۱۵) اور وہ اس کی تصدیق کے لیے انا سے پوچھا کہ آپ کو کون سے جانور سے رغبت بہت ہے تو انھوں نے کہا ”میں جہاں گدھے کا چھوٹا بچہ دیکھتا ہوں یہی جاتی میں آتا ہے کہ اسے گدھے میں اٹھائوں اور بے اختیار اپنے گدھے سے لگاؤں“ (۸۳) اسی طرح اور کئی دلچسپ و حیرت انگیز واقعات و دورانیہ مطالعہ سامنے آتے ہیں۔ اپنے بھائیوں کی بہادری و حماقت کا ذکر بھی کئی جگہ کیا ہے (۸۳) کئی جنگ اپنی شہسواروں کا ذکر کیا ہے۔ رئیس نے مرزا سلیمان شہو کی ملازمت کے زمانے میں جو رقم خرید بردی تھی اس کا ذکر بھی صاف گوئی سے کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ان کا خمیر انکی زندگی تھا۔ اس تھکیل سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انھوں نے کن کن مقامات کا سفر کیا تھا۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ انھوں نے اکبر آباد، کھنڈ، نجیب آباد، کلیم، ہرودار، چنگوری، سرہند، انیسر (امر قمر)، دلا، ہونہ، پکا خیر، احمد پور، بے پور، کوٹ بھٹی، اورنگین، بندر، کھنڈ، مال آباد، عظیم آباد، دراج محل، بنگال، کلکتہ، دھاکا، پراگ، بریلی، نپال سے حاصل ہونے والے اور فیصل آباد سے پہلی ہجرت تک سفر کیا تھا۔ کسی نے پوچھا کہ ان سب سے کون کون سے بھائے ہیں تو رئیس نے جواب دیا: ”شاہجہاں آباد

کی آدھیت ہے ہر کی عمارت، البتہ کی کھڑے، بھگت کی "دھت" [۱۸۵]

"اشعار رنگیں" کی سادہ و سلیس اردو نثر انیسویں صدی عیسوی کے پائل ایتھائی اور ۱۳۱۵ھ (۱۸۹۹ء) کا قائل قدر مضمون ہے۔ یہ دور عمر کی بول چال کی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کی عمارت چست، جملے مربوط اور قوت اختیار پختہ ہے۔ اس عمارت سے یہ تاثر پیدا نہیں ہوتا کہ اردو نثر میں قوت اختیار کر رہی ہے یا ٹھنڈے والے کا پانی بات کتبے میں مشکل محسوس ہو رہی ہے۔ ٹھنڈے ٹھنڈے ہیں اور الفاظ کے ہے چاہے شہل کا احساس نہیں ہوتا۔ "اشعار رنگیں" کے دلائل کی ترتیب و ترتیب اور اردو نثر کے بارے میں رنگیں کہتے ہیں کہ:

"نثر کو بھلا کر کوئی چاندی کے ہے۔۔۔ اور نظم جو قسم سوزے سونے کے ہے اس کی کھڑائی کمزور اس میں شکل دے بھلی اور رکاری کی بجائے ڈانگ کے ہیں۔ دھر کر اشعار استادان نگاری کر آب و تاب میں زیادہ دھابہ سے ہیں۔ ان میں جڑے۔ بعد اس کے قلعہ گشت گشت سہلی شیرازی کو بہتر کدھن سے ہیں اس کھڑے جڑے میں خرچ ایسا کسب کرے کہ اس کو ملے روئے سونے میں وہ جواہر پیش قیست کو بخوبی تمام نصب کرے" [۱۸۶]

جڑے ہونے اس طویل جملے میں ایک حلیقہ اور شعور کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں رنگیں نے خود کمرٹ اور جڑے کا کام کیا ہے۔ واقعہ جو لکھا گیا ہے وہ ہے نئے الفاظ میں اتاری جان کیا گیا ہے جتنا نئی اثر کے اعتبار سے اسے جان ہوتا چاہیے۔ یہاں نگاری جملے کی ساخت کا اثر قومی وجود ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ اثر اردو جملے کے حراج میں جذب ہو گیا ہے اور اب اردو جملے میں وہ اکڑا اکڑا پن نہیں ہے جو اٹھارویں صدی کی نثر میں نظر آتا ہے۔ رنگیں کے ہاں اردو نثر قوت اختیار کے ساتھ اس کے بھی ہے اور اب یہ موضوع کی ماحولیت سے خود کو اجالے اور موثر صورت میں ظاہر کرنے کی اہل ہو گئی ہے۔ اس میں سادہ و مختصر جملے بھی ہیں اور طویل و پہلو دار اور پیچیدہ و ادھار جملے بھی ہیں جو نثر کی قوت کا اختیار کرتے ہیں مثلاً یہ عمارت دیکھیے کہ کتنی ہے چیدہ صورت حال کو کس طرح عام لفظوں میں، ماحولیت کے ساتھ جان کر دیا ہے:

"خبر گداری کہ شاہ جہاں آباد میں مرزا کی بیگ کو میر جیوں صاحب چاہتے تھے۔ وہ ان سے قوت کی خبر انداز کی سیکھا کرتا تھا اور وہ ان کی شاگردی کا نام سب چھونے بدوں کے دورہ ہوتا تھا۔ قصداً ایک دن قوت سے یہ نام میر انداز کی کرتے ہیں مرزا کی بیگ کی کمان نے چلا لیا اور میر کو تھپڑ مار کر اپنے طرف کو میر جیوں کھڑے تھے، دھر کو نکال دیا۔ وہ میر جیوں کی کھٹی میں بھڑا چھوڑا بھٹت کے چٹا کیا" [۱۸۷]

اب ایک اور طویل جملہ دیکھیے کہ کس طرح رنگیں نے اپنی بات کو اردو نثر کی عام و سادہ نثر میں، پوری قوت کے ساتھ جان کر دیا ہے:

"چتے لکھروں کے پھرنے والے اور دیکھنے والے ہیں وہ خوب اس بات کو جانتے ہیں بلکہ جڑے بڑے مضبوط سپاہی اس کے آگے کان پکڑتے ہیں اور اس کو ماننے ہیں اور اس کے حراج میں یہ خاکساری ہے کہ کبھی اپنے کو نہیں سراجتا" [۱۸۸]

"اشعار رنگیں" کی نثر کی بھی خصوصیت اس اقتباس میں اور زیادہ مکمل کر سامنے آتی ہے:

"خبر گداری کہ سہانی کی لڑائی، جو خوب بھٹت تھی خاں اور خوب طویل نہیں میں ہوئی تھی، اس میں جڑا ہادی بیاہے اور سادہ و سادہ طرف سے مارے گئے تھے مگر ایک غیب ظن کے بیاہے کی اور ایک سواری قوت تھی ہے کہ دھم دھم کے

ساتھ کا جو سادہ تھا اس کی زبان میں کور ورج نہ تھا کہ مطلقاً اطمینان کا نام نہ تھا مگر قد رے نیل چڑھا، وہ فی الغور مرکب اور کونکر مطلق سادہ کی سادہ سی قریب سے ایک گول ایک پیادے کے لگا کر نیچے کا چڑا مچ دانت اور زبان دونوں کانوں سے نیچے سے سب اڑ گیا۔ زبانیں کڑ پان تو نہیں تھیں جو کچھ بولے مگر نظر سے میں دال پھر برائیا پانی لالہ دیر تو وہ چٹا ہے۔ اس طرح سے غور میں برس کا گندہ اور وہ اس مختلف نے اسے دیکھا ہے کہ اب تک جیتا ہے (۱۸۹) محاورہ والا اقتصادات سے تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک ہے کہ مہارت میں عام بول چال کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ جیسے طویل بھی ہیں اور مختصر بھی اور بات پوری طرح چڑھنے والے تک پہنچاتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اس مہارت میں اردو میں نمایاں ہے اور تیسری یہ کہ جیسے خیال کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ ساری بات، فنی اثر کے ساتھ چڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ اس سب میں جو چست اور مربوط ہے، نہ قصص یا بناوٹ ہے اور نہ مہارت کو نقصان پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے بلکہ سادہ اور بات کو کہنے پر صرف کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی مہارت میں انھوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والا ایسا آہنگ ہے جس نے عبارت کو سلیس اور رواں بنا دیا ہے۔ یہاں عام بول چال کی زبان کی توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت خالص اردو جیسے کی ساخت ہے اور اس سب میں اپنی بات کو عام سادہ و سوزوں الفاظ میں بیان کرنے کی قوت بھی موجود ہے۔

”ادب اور نظمیں“ دو اہم تصنیف ہے جو اپنی نثر ماہانہ دور کی ترجمانی اور تاریخی لحاظ کے لحاظ سے آنے والے زمانے میں بھی دلچسپی سے چھی جائے گی۔

عام بول چال کی زبان میں لکھنے کی یہ روایت رنگین کی دوسری نثری تصنیف ”تقریباً رنگیں“ (۱۳۳۸ھ) ۱۸۳۳ء میں اور اگلے چند کثرت کے ہدیہ ترخان کو سامنے لاتی ہے۔ یہ دو نثر ہے جو فروغ و علم کا بیج سے ایک آزادانہ طور پر، جب ضرورت وجود میں آتی ہے اور یہ روایت نثر کے اولین نقش کا وہر رکھتی ہے۔ اس کتاب کا موضوع ”آلات سپاہ گری“ ہے۔ یہ کتاب اس وقت لکھی گئی جب رنگین ۱۳۳۸ھ میں بدلتی لکھنؤ کے شہر بانہ میں نواب ذوالفقار علی کے ملازم تھے۔ ایک دن نواب صاحب نے:

”زبان مبارک سے ارشاد کیا کہ تجھے فنی سپاہ گری میں اور اس کے امور و احوال میں خوب مہارت ہے۔ چاہئے تو کچھ کچھ اس نثر میں لکھے جاں کو چھاپا کر کے ہر ہر شہر میں اس کے دو دو چار چار نسخے بھجوانے جائیں۔ جب نئی چیز بنے گی کہ ہر ایک شخص کے پسند خاطر ہوگی اور کام آدے کی۔ میں نے عرض کیا کہ میں ۱۳۱۵ھ (ایک ہزار اور سو پندرہ) میں لکھنؤ میں مرہٹوں کی رفاقت میں گولیاں میں تھا۔ ایک دن اس کے دربار میں ایسا ہی مذکور کیا تھا۔ اگر ہم ہوتا تو اس کو میں جان کر دل کو سب مذکور اس میں آ جاوے گا۔ فرمایا کہ اچھا۔ میں اس تقریر سے کچھ کچھ گنداوش کرنے لگا تو نہایت خوش ہو کر ارشاد کیا کہ ادنیٰ جب کام کی باتیں ہیں تو ان کو نثر میں نہ لکھنا زبان میں لکھنا تاہر ایک کی کچھ میں بخوبی آویں۔ میں نے بہت جلد غم کے گھر میں آ کر سات قسم کے تھپتھپا یعنی سپر اور تر اور دھڑی اور نیرہ اور برنگی اور حیرکان اور بندوق کا قد و قامت اور رنگ کی طرح اور جھنڈے اور ہاتھ پیرے کی وضع کو سات باب میں لکھا اور ہر باب میں کئی کئی فصلیں طہرائیں اور اس کا ”تقریباً رنگیں“ نام لکھا (۱۹۰)

”تقریباً رنگیں“ ایک مختصر اور ماحال طرز مطبوعہ تصنیف نثر ہے۔ اس میں فنی سپاہ گری میں مستقل سات تھپتھپاؤں کے قد و قامت اور رنگ، ہاتھ پیرے اور برنگے کو سات ابواب اور کئی فصلوں میں بیان کیا ہے۔ اس تصنیف

کے چڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین خود ان آلات جنگ کو استعمال کرنے پر تیار رہتے تھے۔ اس میں اکثر مقامات پر ایسے حوالے بھی آئے ہیں جن سے رنگین کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے مثلاً اس سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگین ۱۶۱۵ء میں کھڑوہی سرے کی رفاقت میں گوالیار میں تھے اور سرے کی طرف سے کرڑوہ پے کے جنگ کے مستعد رہتے اور یہ بھی کہ آلات جنگ کی تعلیم ان کے والد نے دی تھی۔ ان آلات جنگ کے بارے میں کھڑوہی کے دربار میں رہائی لکھنؤ ہوتی تھی لیکن ہندو کے نواب وودھتار علی بہادر کی قربانی پر انھوں نے اسے لکھا تھا۔ کھڑوہی سرے نے اس بات پر زور دیا تھا کہ اس طرح جان کر کہ ہر شخص کی کھجوریں خوب آجائے اور نواب وودھتار علی نے بھی یہی فرمائش کی تھی کہ اس طرح کھجور ہر شخص کے ہندو خاطر ہو۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ یہ سب باتیں آسان، سادہ اور عام بول چال کی زبان میں بیان کی جائیں۔ رنگین نے ان باتوں کو عام بول چال کی زبان میں بیان کیا اور بعد میں اس طرح لکھا کہ ہندو اور وڈر کا ایک قابل قدر نمونہ آج ہمارے سامنے ہے۔ یہ رنگین کی آخری عمر میں لکھی جانے والی آخری نثر اردو ہے جس میں روایتی وضاحت کے ساتھ بیان میں ایسی سادگی اور جملوں میں ایسا ربط ہے کہ اس میں اردو بین کے ساتھ لکھائی پن بھی پیدا ہو گیا ہے۔

اس نثر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ اہتیاہوں کی وضع قطع اور استعمال کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ وضع قطع اور طریق استعمال کی تصویریں کھینچ جاتی ہے اور آلات جنگ کی ایک ایسی تصویر ذہن میں ابھرتی ہے کہ مصور اسے کاغذ پر اتار سکتا ہے۔ ”انبار رنگیں“ کی نثر میں اعلیٰ کی قیادت دہلی ہے اور ”تیرہ رنگیں“ میں وضاحت و وضاحتی ہے جس سے اعلیٰ بیان کی یہ صورت پیدا ہوتی ہے:

”انسان لڑائی میں بڑا دھڑاں اپنے تئیں طرف کی خبر رکھ سکتا ہے مگر پشت کی جو کسی نہیں ہو سکتی، سو پھر اور تدار کے روکنے اور مارنے میں انھیں تئیں رخ سے کام لیتا ہے۔ پس لازم ہے کہ سوار کی پشت پر پیر ہے کہ پشت سے اس کی خاطر جمع رہے اور جو پیادہ ہو اور دوسرا ہاتھ خالی ہو تو ہاتھ ہی میں رکھے۔ پس جب چاہے کہ حریف کے دھڑے کو دیکھ کر پاؤں کو سامنے بڑھا کر اور تھوڑے گھٹنے کو خم دے کر زمین پر دگے اور اپنے پاؤں کو پھینا کر کے سیدھا زمین پر زور دے کر رکھے اور تھوڑا سا پیچھے ہٹا رہے تاکہ استواری سے حریف کا زور دے۔ کیا ہی دادرست چڑے تو بھی بخوبی رک جائے اور جب حریف پر چاہے کہ دھڑے کو دیکھ کر بڑھا کر دھڑے کے ڈانڈ کو خم دے اور جسم کو آگے جھکا کر پاؤں کو پھینا کر کھڑے ہو کر دھڑے کے پیچھے ہٹ جائے اور حریف ہر چند ہٹ جائے اور خالی دے لیکن دھڑے ہر نکل نہ سکے مگر لازم ہے جب حریف کا سامنا ہو تو پیر ہر دم آگھوں کے دھڑے کے دھڑے کا حق نہ آ کرے۔ چاہے ہاتھ پیر کا جھول رہے۔ جب حریف دھڑے سے تھک جائے اور دھڑے کو دھڑے لے آئے دھڑوں میں پٹکا جسے غلی بند کہتے ہیں، اس کے ڈانڈے کی یہ صورت ہے کہ ایک پکڑا لیکن ہو۔ اسے خوب غلی دے تو وہ اٹھنے کے برابر موچا ہو جائے۔ زیادہ اٹھنے سے موچا نہ ہو۔ اسے دوسرے پکڑے سے ایسا سونٹے کہ وہ غلی اس میں بچست ہو جائیں۔ وہ پٹکا ہو جائے۔ اسے غلی بند کہتے ہیں۔ اس کو ان ڈانڈے دھڑوں میں ڈال اپنے گے میں دھڑے کا دھڑے پر ڈال کر ایسی ایسی جگہ گرو دے کہ وہ پیر پاؤں گھٹنے پر اپنے سر سے پر ہے کہ جب چاہے تب ان دھڑوں میں اس کا پاؤں ہاتھ چڑ جائے اور دھڑے دھڑے ہاتھ کی نہ ہو اور جب چاہے جب پاؤں ہاتھ اس میں چڑ جائے“ [۹۱]

اس سطر میں نہ عربی و فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں اور نہ اس زبان و بیان میں فارسی ترکیب نحو کی مطابقت جتنے کی سادگت کا اثر پایا جاتا ہے۔ اس سطر میں چھری طرح اردو میں موجود ہے۔ یہاں اردو نظر ثانی اس صورت میں سامنے آتی ہے جس میں وہ بولی چل رہی ہے۔ یہ سطر اس بات کا ثبوت ہے کہ بول چال کی زبان اتنی ترقی پاؤں تھی کہ اس میں انگریزی ادب آسانی سے بیان کی جاسکتی تھی۔ ”تجربہ رنگیں“ کی سطر اردو سطر کی تاریخ میں، جدید سطر کی ایک بنیادی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔

رنگیں میں انوکھے کام کرنے، نثر و نظم میں نئے طرز اختیار کرنے اور نئے نئے تجربے کرنے کا حوصلہ اپنے ہم صروں سے زیادہ تھا۔ ”انہار رنگیں“ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

”اُمّی سے سعادت دار خان! رنگیں تیرا گندہ بندہ ہے، سو یہ چاہتا ہے کہ حیرے فضل و کرم سے کچھ انوکھا کار کرے یعنی واسطے زیب گوئی ادب کے تمیز اسانغم و سحر کا کہنا گونج، جنتی چادر کرے“

یہی گونج، جنتی ادب اور رنگیں کی سطر کی خصوصیت اور اس کے اردو پن کا اظہار ہے جس کے الفاظ سے آج کی جدید سطر سے نئے ہیں۔

”سہاس رنگیں“ اور رنگیں کی ایک اور سطر کی تصنیف ہے جو ۱۲۱۵ء میں لکھی گئی۔ دوسری بار جب رنگیں نے قیام آباد کے دورِ ان اعلیٰ تصانیف کو صاف کیا تو اس پر سال تصنیف ۱۲۲۵ء درج کر دیا۔ ۱۲۱۵ء سال تصنیف ہے اور ۱۲۲۵ء نظر ثانی کا سال ہے۔ ”سہاس رنگیں“ لکھی تو فارسی میں ہے لیکن واقعات جن کو بیان کیا ہے وہ بیشتر اردو شعر و ادب سے متعلق ہیں۔ یہ ایک نہایت دلچسپ کتاب ہے جس میں ایک طرف معاصر شعر و ادب کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ یہ معاصرہ شعر و ادب اتنی اہمیت نہ رکھتا تھا۔ اس کے مطالعہ سے جہاں رنگیں کی شخصیت و سیرت کے کئی پہلو ابھر کر جوتے ہیں وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگیں فارسی زبان کو، وہاں زبان کے باعث، اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح آج ہمارے معاصرے میں انگریزی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ رنگیں کی فارسی آج کی ”بابا بکر پوری“ کی طرح ”بابو قاری“ ہے۔

”سہاس رنگیں“ کی تصنیف کا سبب بیان کرتے ہوئے رنگیں نے لکھا ہے کہ ۱۲۱۵ء کو مرزا فہیم بیگم خاں جوان، (کنکھ خاں کنکھ بی بی) صوفی اللہ یار بیگ خاں، مرزا عابدی بیگ اور میر گدائی صاحب کے ساتھ کنکھ میں ایک جگہ بیٹھے تھے اور وہ شعر و ادب کے ساتھ اپنی گزشتہ صحبتوں کا تفصیل و کوائف کے ساتھ ذکر کر رہے تھے کہ مرزا فہیم بیگ نے کہا کہ اگر ان باتوں کو، نظم و سطر کے ساتھ تحریر کر دیا جائے تو یہ ایک یادگار کارنامہ ہوگا۔ یہ سن کر کنکھ خاں نے بھی تائید کی اور مصرعوں کا کہ ”خرد و باہر نوشت“ اور یہ بھی کہا کہ اس تصنیف کا نام ”سہاس رنگیں“ رکھنا چاہیے۔

۱۲۱۵ء اور جب بھری سال کا ساتواں مہینہ ہے۔ گویا رنگیں نے ان واقعات کو ۱۲۱۵ء ہی میں لکھ دیا۔ یہی سال تصنیف خود رنگیں نے قیام آباد پہنچ کر ۱۲۱۵ء کے دیا ہے میں بھی دیا ہے۔ (۱۲۱۵ء) شاہ عالم جانی کا چالیسواں سال جنوں تھا (۹۳)۔

”سہاس رنگیں“ کی تصنیف کو اب دس سال سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے لیکن یہ اپنے ادبی نکات، رموز شعر و ادب اور اہم معلومات کے سبب آج بھی دلچسپ اور تازہ ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ رنگیں حاضر جواب بھی تھے اور ہر پہلو کو بھی۔ نکات شعر گوئی پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ہزاروں اردو و فارسی اشعار انہیں یاد تھے

جنہیں وہ موقع ملے کے مطابق استعمال کرتے تھے۔ ہر وقت نئی نئی باتوں کی نواد میں رہتے تھے اور نئے نئے تجربے کرتے رہتے تھے۔ ایک مجلس سے معلوم ہوا کہ انھوں نے غزل میں بھی ایک تجربہ کیا تھا اور ”پتھر حروف کے دالِ الف تا یاست“ بڑی مشکل سے جن میں پہلے میں ایک غزل کہہ سکے تھے۔ اس غزل میں الف سے ی تک چلتے حروف ملے ہیں وہ اپنی ترتیب کے ساتھ پانچ اشعار میں ایسے لفظوں کے ساتھ آگئے ہیں جو اس حرف سے شروع ہوئے ہیں اور اس کو زری پاندی کے باوجود غزل رواں اور پڑھنی ہے:

اکثر آفت بھوکا دل پر پکا قبا خاص	عمر خود لکھ ٹوکر شا جہت حیا خاص
جنیں جاو پلاوا تھیل حیا صبرت جنت خو	دھواں دھواں دکانی دسیلا رخ منا خاص
رخ زیا حتم سید شر شوقی منا صورت	ضرورت خود طرح طواں ظفر ظاہر چنا خاص
جب مشو غصب غزو فسون شوق قیامت قد	کمر کافر گلو گلگوں چک دکنوں ادا خاص
مزی حڑکاں گھر داک وادہ بکھو فنی ہی ہی	نکین واقوت لب پر صدے اور نکین منا خاص

اس قسم کی خود پر پاندی لگا کر دیکھیں نے اکثر شاعری کی ہے۔ اس دور میں اس قسم کی بدشعری مقبول تھیں۔ لفظوں پر دیکھیں کی کوری لفظی جس کا اظہار ”کھاس رنگیں“ کے مختلف مقامات سے ہوتا ہے۔ ایک مجلس میں جہاں مرزا اعلیٰ علی خاں، میاں حیدر صاحب حیدر اور مرزا لہار کھاتہ تھے، میاں حیدر نے ”سلاطین“ کے دو شعر پڑھے:

اسے سعادت باب درگا خدا لکھو سلام	اے خیانتہ وختہ خیر اورا لہجو سلام
اے بی کے جان اول اے خاطر کے نور میں	ورہ اور حضرت مشکل کشا لہجو سلام

دیکھیں نے کہا کہ ”ورہ وار“ کا لفظ گل نظر ہے وارث ہونا چاہیے۔ ”ورہ وار“ اس را گوید کہ اسباب ورہ وار نگاہ واد امانت ہاشد۔ ورہ وارث ورہ وار تھاوت عقیم است“ اس طرح جب یہ شعر پڑھا:

جبر میں تیرے ہم چہ کیا گذری
تو کہا کہ لفظ ”اے“ انگریزی نشست پانڈ

ایک مجلس سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ ”رنگینی“ کا آغاز رنگین نے شا جہاں آباد میں کیا تھا۔ ”مرضی کرود کہہ دیکھیں نام شاعر سے ورہ شا جہاں آباد اور یہ ایام لکھا کر وہ اسے یعنی بڑیاں جگات غزل کا لکھو رنگینی نام نہاد است“

دیکھیں نے دوسرے شعرا کے کلام پر برکت اصلاح بھی دی ہے اس کا ذکر ”کھاس رنگیں“ میں کثرت سے آیا ہے۔ اس اصلاح میں معاصر شعرا کے علاوہ خود ان کے استاد شاہ حاتم اور سودا، میر، سوز، اور جرات وغیرہ شامل ہیں۔ ایک دن بنارس میں رنگین نواب علی اور ایم خاں کے بیٹے نواب ضیاء الدین خاں کے پاس بیٹھے تھے۔ نواب موصوف نے مرزا سودا کی شاعری کی بہت تعریف کی اور کہا کہ سودا کے کلام میں ”مطلعی عبادہ وطلال الفلاط“ ہرگز نہیں ہے۔ دیکھیں نے کہا کہ قصہ شاعری بہت مشکل کام ہے اور طب وایاں سب کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ وہ دیکھے کہ یہ بات سودا کے سوا دوسرے شعرا کے لیے درست ہو سکتی ہے۔ اس بات کی رنگین تاب نہ لائے اور کہا کہ سودا کی ایک غزل کا مطلع مطلق مجھے یاد آ رہا ہے:

مگر آباد میں ہے ہیں کانو
تھو بن اجڑے چڑے ہیں اپنے بھانو

فہم و فرہاد کا نہیں بلکہ ذکر
اپ تو سونا کا ہاتھ ہے تلو
لفظ اگر تجھ میں اور برھان سے قطع نظر مطلع کا قافیہ لکھے کہ نام کی جگہ تلو ہاندہ گئے ہیں۔ یہ کام عربی ہوتی تو ہے نہیں کہ
بکھو میں نہ آنے درود مرہ کی زبان ہے۔ انھوں نے کہا کہ اگر دیوان میں ایک آدھ غزل میں مطلع سے سو ہو گا تو کیا
ہوا۔ دیکھیں نے کہا لکھو ایک اور شعر یاد آتا:

ساقی بھیں کو تری و دیکھ کے گوری گوری
شیخ بھیں میں سوئی ہاتی ہے قصوری قصوری
اس میں قافیے پر طور لکھتے۔ خواہ صاحب نے کیا کہ برا کا میں ”د“ کو ”ز“ کہتے ہیں اور بدل دیتے ہیں۔ رنگین نے
جواب دیا: یہ تو فرما لیتے کہ وہ غزل نہ اپنا دیکھتے ہیں کہہ رہے تھے یا برا کا میں خلق خن کر رہے تھے۔ رنگین نے اسی وقت
ایک اور مطلع پڑھا:

عاشق تو نامراد ہیں بس اس قدر کہ ہم
دل کو گنوا کے چند رہے مبر کے ہم
نور کہا کہ قافیہ ”قدر“ اور ”ممبر“ پر غور کیجئے۔

ایک اور ”بھیں“ میں سونا کا ذکر اس طرح آیا کہ خواہ بہادر یک خلی غالب نے اپنے گھر پر رنگین کو اپنی
غزل سنائی جس کا حسن مطلع یہ تھا:

مے کے بندہ مار ساغر کو تو چاکر
عالم شراب کا ہے اور بے تھاپاں ہیں
رنگین کو یہ شعر بہت پسند آیا اور انھوں نے فوراً جواب میں یہ مطلع پیش کیا:
کس سست کی نگہ کی یہ بدشراباں ہیں
ادھ سے چڑے ہیں ساغر لونی گلاباں ہیں
اور مطلع میں اس کے ایک مصرع کی تصحیح کر دی:

بوست چست کے لے لے رنگیں بھول غالب
عالم شراب کا ہے اور بے تھاپاں ہیں
حاضرین میں سے کسی نے کہا: ”مطلع کا مضمون حید مرزا فیح کے مطلع کا ہے اور وہ مطلع پڑھا:

ساقی چمن میں کس کی ہیں یہ بدشراباں
لونی چڑی ہیں ٹیٹوں کی ساری گلاباں
رنگین نے کہا کہ سوائے قافیے کے دونوں شعروں کے مضمون میں کوئی تو اور نہیں ہے اور قافیے پر کسی کی حکومت نہیں
ہوتی۔ بد یہ کوئی میں اکثر قہار سے بھی ایسا ہوا ہے۔ ”سرت“ اسے کہتے ہیں جیسے مرزا فیح نے کیا ہے کسی استاد کا
شعر ہے:

بہار ہے پر جام یار می گلور
اسے سوانے حید اس طرح کہا کر دیا ہے:

بہار ہے پر جام یار گور سے ہے
شیم تیری چھاتی کے یار گور سے ہے
کسی اور استاد کا شعر ہے:

آلودہ ز قطرات عرق دیدہ نہیں را
آخر ز لک می گوروئے زمیں را
اسے سوانے یوں کر دیا:

آلودہ قطرات عرق دیکھ جیوں کو
آخر پڑے مہا بھیجیں ہیں لک پر سے زمیں کو
یہ میں کہ شخص نے گور لالہ است بھیج کر خاموش ہو گیا۔

رہ گئیں دوسروں پر مبنی اصولی ضرورت کرتے لیکن جب کوئی ان کی شاعری کے بارے میں کچھ کہتا تو قوت سے سختے اور رگڑات کھج ہوتی تو اسے تسلیم کر لیتے۔ مثنوی "بہر کا جہر اصفہانی" کو رشتہیں مثنوی اللہ بار خاں کو شمار ہے جسے اس شعر پر

حساب مال من بیرون زہد بد شہار دو لقم بیرون زہد بد

مثنوی صاحب نے فرمایا کہ میں شاعر تو نہیں ہوں لیکن ایک کافی مجھے اچھا سمجھا ہے اور شعر کو یوں چڑھا:

حساب مال من بیرون زہد بد شہار دو لقم افروز زہد بد

لفظ "افروز" کو سن کر رشتہیں نے کہا: "ماشاء اللہ" نہایت عمدہ لفظ ہے اس سے شعر میں دو صنعتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ ایک یہ کہ شعرا دو قاضیوں ہو گیا ہے، دوسرے "زہ" اور "شہار" کے ساتھ لفظ "افروز" نہایت مناسب ہے۔ اسی وقت اپنے د شعر میں یہ تبدیلی کر دی۔

بارہ کوئی مجھ بہت کم شعرا رشتہیں کا مقابلہ کریں گے۔ "ہاں رشتہیں" میں انھوں نے بہت سی ایسی مغلطوں کا ذکر کیا ہے۔ مرزا سبحان بیگ صاحب، سید انشا اللہ خاں اور رشتہیں میر دریا کو رہے تھے۔ دریا کو کمال لطیفانی میں دیکھ کر صاحب نے کہا: "مثنوی کے دریا کا صاحب پاٹ ہے۔" رشتہیں نے فی الخود کہا: "ماٹے کسی کو کڑھ صاحب کھاٹ ہے۔"

سبحان قلمی بیگ صاحب نے ایک "مغلط" خالی اور کہا کہ ساری رشتہیں اسے علم کرنے میں ناکارہ اور نا کام رہا۔ رشتہیں نے عین چار گزری میں چودہ شعرا پر مشتعل پوری حکایت علم کر دی جو سووی مجلس میں موجود ہے۔

نواب لطف علی خاں نے رشتہیں دیکھتے ہوئے جب دوسرے شعرا سے "نو کہتے ہیں" کی راجب میں اشعار سنے تو رشتہیں سے "اکی زمین میں، غزل کہنے کی لڑائی کی، رشتہیں نے سات شعر کی غزل تو را کہہ دی (مجلس ۱۷)

کسی نے آصف اللہ دیکھا یہ مصرع بنایا: "ع" "نگی آکھ جب سے آکھ گئی" اور کہا دوسرا مصرع کسی کو بار نہیں، آپ شعر کو پورا کر دیجیے۔ رشتہیں نے ایک لہو تال کیا اور کہا:

اب کی بکھ اور ادب سے آکھ گئی نگہی آکھ جب سے آکھ گئی

ایک روز لکھنؤ میں مرشد زادہ آقا فی مرزا سلیمان شکوہ نے جہاں میر انشا اللہ خاں انکا میاں جرأت اور مہیاں مصطفیٰ موجود تھے، یہ مصرع چڑھا: "یک غلم گشت مرا لفظ تصور کیے۔" سب دوسرا مصرع لگانے میں تھو ہو گئے۔ اسے میں رشتہیں بھی، وہاں کھج گئے۔ خیرا وہ نے فرمایا کہ مصرع ثانی بیہم پہنچاؤ۔ رشتہیں نے فوراً عرض کیا: "کہو دلچیز چاہیہ کہہ کیہ کرے"

ایک دن لکھنؤ میں مرزا سلیمان شکوہ کے حضور میاں جرأت نے یہ مطلع عرض کیا:

جب تک ایام چدائی میں رہوں من مارے آئے اسے کاش وہ آکر مجھے گردان مارے

اس کے جواب میں حضور نے ارشاد فرمایا:

کاش اک کھج کے تیر دہم رشتہیں مارے نام جانے کات لے اور مجھے گردان مارے

میر انشا اللہ خاں انکا نے یہ مطلع عرض کیا:

کیوں نہ وہ خوش مجھے کھج کے سرن مارے میں نے بھی پھول کی چاہ پلہیں مارے

رشتہیں نے یہ مطلع کہا اور بعد میں غزل کی جہان کہہ دی ان میں موجود ہے:

وہ پاس شروع کے ہم بیٹے ہیں آسن مارے
خود بخشنے نہیں اب خواہ وہ گروں مارے
اس قسم کے واقعات اور دل چسپ اولیٰ وطنی باتیں ”ماہس رنگیں“ میں درج کی گئی ہیں۔ ان باتوں کو بیان کرنے کی زبان تو بلیغ فارسی ہے لیکن موضوع کلام اردو زبان و ادب ہے۔ رنگیں کی یہ تصنیف اس دور کی اولیٰ تاریخ کے لحاظ سے ایک مفید اور زبردست دلی تصنیف ہے۔

”استخوان رنگیں“ جس کا تاریخی نام ”استخوان سعادت یار“ (۱۳۳۶ء) ہے ملاحظہ رنگیں کے تعلق سے ایک اہم کتاب ہے۔ اس میں رنگیں نے اپنے وطن اور اپنے تعلق کا سوں کے بارے میں اظہار خیال کیا اور بتایا ہے کہ انھوں نے دوسروں سے مختلف کون کون سے کام کیے ہیں اپنی شاعری میں کون کون باتوں کا خیال رکھا ہے اور ان کی اولیات کیا ہیں؟ رنگیں کی یہ تصنیف ان کے سارے کاموں کا تعارف نام بھی ہے اور محاکر بھی۔ یہ بھی بتایا ہے کہ انھوں نے پانچ سو حکایات بھی نظم کی ہیں۔ اس بیان سے یہ کام کسی دوسرے نے نہیں کیا۔ وہ شاعروں کی چار قسمیں بتاتے ہیں: اول ”شاعر“ دوم ”مستاد“ سوم ”ملک اشعرا“ اور چارم ”حکام“۔ وہ خود کو پہلی تین قسموں سے الگ کر کے ”حکام“ کہتے ہیں اور اس لیے کہتے ہیں کہ انھوں نے نہ صرف اکثر طرزوں میں شاعری کی ہے اور ہر طرز پر وہ قادر ہیں بلکہ خود بھی سات طرز ایجاد کیے ہیں (۹۳ رنگیں نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ وہ عین و جود کی بنا پر ساقی و حال اور حقیقت میں دس طرح کے سبب بدلی گو فارسی کو استادوں سے ممتاز ہیں) ۹۴

(۱) انھوں نے (۲۷) اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے اور فرما دے کی ہے۔

(۲) سوائے امیر خسرو کے کسی اور شاعر نے پانچ سو زبانوں میں شعر نہیں کیا۔ لیکن انھوں نے ”مجموعہ رنگیں“ کے نام سے جو زبان تصنیف کیا ہے اس میں سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں۔

(۳) اب تک سوائے مولانا جانی کے کسی نے سات بحرہوں میں مثنوی نہیں لکھی جب کہ خود انھوں نے گیارہ بحرہوں میں مثنویاں لکھی ہیں۔

وہ (۲۷) اصنافِ سخن جن میں رنگیں نے داخِ نوری دی ہے یہ ہیں:

قصیدہ۔ مثنوی۔ مرثیہ۔ سلام۔ غزل۔ رباعی۔ قطعہ۔ لہو۔ تاریخ۔ ترجیع بند۔ ترکیب بند۔ مسموع۔ مجلس۔ مریخ۔ شطرت۔ مستزاد۔ مطلع۔ نظمیں۔ قطعہ بند۔ داسوخت۔ کبلی۔ مناجات۔ بدائع۔ شہر آشوب۔ کتب۔ دودہرو۔ ساقی نامہ۔ چار بیت۔

رنگیں کی قادر الکافی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ہر صنفِ سخن کے بڑے اور ممتاز استاد کے طرز میں ان اصناف کو استعمال کیا ہے اور یہ طرز، یہ لہجہ ایک دوسرے سے مختلف ہے اور یقیناً یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔
”مجموعہ رنگیں“ میں جو سولہ زبانوں میں شعر کہے ہیں وہ زبانیں یہ ہیں۔

عربی۔ ترکی۔ فارسی۔ پشتو۔ ریختہ۔ اردو اڑی۔ مرہٹی۔ پنجابی۔ پراہی۔ پنجابی ہائے مغرب۔ ہندی کشمیر خواہ۔ زبان ہندی انگریزی تو کہ۔ ہندی افغان پچہ پاد پاش۔ اردو بے شکات شاہ جہاں آباد۔ زبان بھا کا۔ زبان برج۔ اپنی مثنوی میں جو گیارہ بحر استعمال کی ہیں، ان کی تفصیل مثنوی کے شعروں کے حوالے سے خود رنگیں نے ”استخوان رنگیں“ میں دے دی ہے۔

ان میں استیلا است کے علاوہ رنگیں نے ان سات طرزوں کا بھی ذکر کیا ہے جو ان کی ایجاد ہیں:

(۱) ”دیوان چنڈ“ از ادول تا آفریح قصیدہ و غزلیات و سداں و نئس و غیرہ اس قید کے ساتھ لکھے گئے ہیں کہ ان میں سے کوئی ”مفروضہ“ نہیں ہے بلکہ سب کے سب ردود ہیں۔ ایک نقطن اور دوسری جنس۔ اسی وجہ سے اس کا نام دیوان چنڈ رکھا ہے۔

(۲) دیوان آملند: از ادول تا آخر غزل کی قید کے ساتھ اس طرح تالیف کیا ہے کہ ایک مصرع بھی مصرع ہے غزل اور ایک بھی شعر ہے قشیل نہیں ہے۔

(۳) دیوان اچھت: یہ تخلیقی کا دیوان ہے جو رنگین کی ایجاد ہے اور جس میں محاورات و اصطلاحات و کلمات نظم کے لیے لیے۔

(۴) مجموعہ رنگیں: وہ مجموعہ جس میں سولہ باتوں میں شعر لکھے گئے ہیں۔

(۵) لایکاؤ رنگیں: سولوی دوم کے طرز میں تصوف کے موضوع پر اس قید کے ساتھ مثنوی لکھی گئی ہے کہ ہر حکایت اپنی انکی حکایت سے اگر وہ بند ہو کر بہت ہے۔ ساری مثنوی اسی قید کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ یہ بھی رنگین کی ایجاد ہے اور طویل نظم لکھنے کے لیے ایک خوبصورت تکنیک ہے۔

(۶) گلدستہ رنگیں: ابتدا سے آخر تک ایک بھی شعر صنعت جنمیں کے بغیر نہیں ہے۔

(۷) داستان رنگیں: کہ باتوں کو اس طرح نظم کیا ہے کہ ایک مصرع سادہ اور دوسرے مصرع میں کہانیت لائی گئی ہے۔

ان مثنوی کا صوں کے ساتھ رنگین کی تاریخی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ دو کا دلا کلام، مزد کو اور مشتاق شاعر تھے۔ کم و بیش بیسٹھ سال تک شعر و شاعری ان کا اڈا رہا جھوٹائی رہی۔ شعری انجمن بہت انکی پرکھتی۔ نقطن کے استعمال کا اچھا پلچ تھا۔ فن شعری پر گہری نظر تھی۔ کئی زبانیں جانتے تھے۔ اردو فارسی پر قدرت حاصل تھی۔ بڑے شاعروں کے رنگ کلام اور طرزوں کے حواجز وہاں تھے۔ شاعری کی مختلف اصناف اور شعری مختلف محاورے کے پارکھتے۔ صنایع پنج کے استعمال پر مامور تھے۔ ”گلدستہ رنگیں“ ہر شعر میں صنعت جنمیں کی قید کے ساتھ تصنیف کیا تھا۔ اشعار وایکاؤ ان کی فطرت کا حصہ تھے۔ حواہا صاف گو اور بے باک انسان تھے۔ سادگی اقبال سے خانقاہی آدمی اور بڑے باپ کے بیٹے تھے۔ شہسوار، چاکر سوار اور سپاہی چڑھتے۔ مختلف اٹھیاؤں کے استعمال پر قدرت رکھتے تھے۔ اس دور کے امراء و قوائیں سے ان کے محرام تھے۔ اس اقبال سے بھی وہ اپنے دور کے ایک اہم آدمی اور مہذب انسان تھے۔ شاعر بھی تھے اور نثر بھی۔ علم کلیسی کے ادا کشاں بھی اور عاشق حواجز بھی۔ جذبہ سخی سچ پر وہ خصوصیات جو اس دور کے لہا کھد انسان میں ہو سکتی ہیں۔ وہ کم و بیش سب ان میں موجود تھیں۔ انھوں نے ہنگوں میں بھی حصر کیا۔ جنگ جنس کے علاوہ اور ہنگوں میں بھی شریک ہوئے تھے۔ گواہا میں کھانڈو کی ولایت راکھ سندھیا کے دربار سے وابستہ رہے اور جبہاکہ ”قبر پر رنگیں“ میں لکھا ہے وہ ولایت راکھ صاخرے کی طرف سے کرڈر روپے کے ملک کے مستاجر تھے اور پانچ کچھ اور اہل ہاں ہاگہ یعنی ہاں دے ساروں کے اوروں علی نول اور تین چار سو خرب توپ کے مالک اور پانچ سرداروں میں سے ایک سردار تھے۔

رنگین نے ”اشعار رنگیں“ اور ”قبر پر رنگیں“ میں بھی اردو نثر لکھی ہے وہ نہ سطر اس ہے، نہ سطر اسے سطر اس ہے اور نہ سطر اس بلکہ عام ہول حال کی زبان کی توانائی اپنے اندر رکھتی ہے۔ یہ ویسی ہی ستر ہے جیسی غزلت و نیم کالج غزلت کے انگریز افسروں کی تعلیم اور ان کی انصافی ضرورت کے پیش نظر لکھی اور کھولنی چاہی تھی۔ غزلت و نیم کالج ۱۹۰۰ء میں

وجود میں آیا اور پھر ان کی بارگاہِ بہار ۱۸۰۳ء میں شائع ہوئی۔ دہلی میں نے کمالیہ دہلی ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ء میں، انبار دہلی ۱۲۳۵ھ/۱۸۱۹ء میں اور ترقی پزیر دہلی ۱۲۳۸ھ/۱۸۳۲ء میں تصنیف کیں۔ آئندہ سطور میں اب ہم فورٹ ولیم کالج میں لکھی جانے والی تہذیبی تصانیف کا مطالعہ کریں گے لیکن اسی سے پہلے ان چند شعرا کا مطالعہ اور کرتے چلیں جو جرأت، دانشور، مسخنی اور تحقیق کے دور سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کا ذکر ہمیں آتا ہے اس کا دور کے حوالے سے اردو شاعری کی روایت کی نگار اور اس کے پھیلاؤ کو دیکھنا اور آنے والی تہذیبوں کو سمجھنا اور دھڑکیا کیا جائے۔

حواشی:

[۱] طبہاس نامہ (فارسی) نظم الدوال اعتقاد جنگ طبہاس جنگ خاں، مولیٰ، مرحوم محمد اسلم، ص ۲۶-۲۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۸۶ء

[۲] ایضاً ص ۳۳-۳۵

[۳] ایضاً ص ۵۹

[۴] ایضاً ص ۱۰۳-۱۰۴

[۵] ایضاً ص ۱۳۱

[۶] ایضاً ص ۳۳۹

[۷] ایضاً ص ۳۵۰ : [۸] ایضاً مقدمہ (انگریزی) مولیٰ، ص IX

[۹] مجموعہ تحقیق (فارسی) مکتوبہ ۱۳۳۹ھ نظم تحقیق و ملاحظہ آفس لائبریری لندن۔

[۱۰] طبہاس نامہ مولیٰ، ص ۲۶۰

[۱۱] ۱۹۷۵ء

An oriental Biographical Dictionary, T.W. Beale, P.43, Lahore Edition

[۱۲] ادبیاتِ عربیہ، (فارسی) ص ۱۲۰، آفس لائبریری لندن، مکتوبہ ۱۳۳۹ھ

[۱۳] ادبیاتِ عربیہ، (فارسی) ص (۱۰)، آفس لائبریری لندن، مکتوبہ ۱۳۳۹ھ

[۱۴] بزمِ سخن، سید حسن علی خاں، ص ۵۴، مطبعہ نای، حیدرآباد، گروہ منیہ دار

[۱۵] تذکرہ شعرا و شاعران طوقان، مرحوم حاجی عبدالودود، ص ۱۷، پٹنہ ۱۹۵۳ء

[۱۶] ادبیاتِ عربیہ، تحقیق مکتوبہ ۱۳۳۹ھ، آفس لائبریری لندن

[۱۷] تذکرہ مطہرات الشعراء و شاعران، دکن، مولیٰ، ص ۳۳۳، دہلی ۱۸۳۸ء

[۱۸] سخن شعرا و شاعران، مولیٰ، ص ۱۹۳، مطبعہ نای، لاہور، ۱۸۷۷ء

[۱۹] ترقی پزیر دہلی، سعادت، یاد خاں، دہلی، ص ۵، مطبعہ نای، آفس لائبریری لندن، مکتوبہ ۱۳۳۹ھ

[۲۰] طبہاس نامہ، طبہاس خاں، ص ۲۸۱-۲۸۲، مولیٰ، لاہور

(۵۵) اربطانی کا تفسیری مطالب، قلیل، حیدرآباد، دکن، (۱۹۶۰ء) ص ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹۔

۵۶) اہل بیت (ا) اور اہل بیت (س) کے لیے رکھے جواسی۔

[54] درج ذیل باتیں: (1) خاں، (2) اس، (3) 52-51، (4) حاشیہ (5) انا عمر بن ابی لکھتو 1916ء۔

[58] لایس برٹھین از برٹھین امرت سید مسعود حسن رضوی، ادیب، مجلس 52، ص 53-55، اگستو، 1979ء.

(۵۹) روح الباقیہ و انکار مرتبہ نکاحی بدایہ فیہ جس کا نکاحی پہلے بدایہ ہے۔ ۱۹۲۳ء

(۶۰) دستورالفاصلہ، یکم اگست ۱۹۷۳ء، ص ۹۷، دستورالفاصلہ پر ایس آر ایمپور ۱۹۷۳ء (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: عوامی سب)

(۶۱) سعادت، ابرہاں رفیع، حیات اور کارنامات علامہ اکبر حسین آزاد، ص ۵۶-۴۵، دہلی، ۱۹۸۸ء۔

مركز البحوث والتطوير [TR]

[۶۳] مشکوی دہلوی، محمد رفیع، مخطوطہ، حجاب محمد خدیو علی لاہوری، لاہور۔

۱۶۳) مجلس رتھیں، سعادت، یار خاں، رتھیں مرچ، سید مسعود حسن رضوی، لاہور، جس ۱۹۳۹ء، ۳۲، گکھو ۱۶۴۹ء

۶۵) سعادت ارجاں برتھمن: حیات نورانی و شہادتِ ملاذکرِ حسن آذرلو، ص ۲۸۵، مولیٰ ۱۹۹۴ء

[۶۶] اردو شاعری کی شہنائی، نگار: گلستانِ چاند، ۱۳۸۴ء، نمبر ۱۲، ص ۱۹۸ء۔

۶۷ تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل حاجی، ص ۵۸، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۷ء۔

۶۸۔ اردو کے معنی، نقلی کتب، جلد ۲، نمبر ۲، فروری ۱۹۷۳ء

۶۹۔ سعادت، بار خاں، تحقیق، حضرت مولانی، جس، ۳، داروئے معنی، جلد ۲، شمارہ ۲، علی گڑھ یونیورسٹی، ۱۹۰۳ء۔

۷۰۔ اہل روشتی و شامی ہند میں۔ ڈاکٹر محمد اسحاق پندرہ جین دس ۶۷۳۷۔ انجمن ترقی اردو، (پندرہ) جلد ۱۹۶۹ء

۱۷. اردو شعری شہل و شمع: (۱) اکرامی، جعفر حسین، ۱۳۷۵ھ، ۱۳۷۶ھ، مجوز قرآن، اردو (پندرہ) جلد، ۱۹۸۷ء

۴۲ کتابخانه ابن ابی اسیر، مطبوعه دار الفکر، بیروت، ۱۳۹۹، ج ۱، ص ۱۰۰-۱۰۱، رقم ۱۰۹۸۴.

٥٣٤ الجوزي، تاريخ بغداد، ج ١، ص ٢٧٩.

۲۳. آلفا طوری نامبر: ۲۲۳، مطبعہ نیشنل، لاہور، ۱۹۷۵ء۔

1959/1960 年 4 月 1 日 至 1960 年 4 月 30 日

1979 年 3 月 21 日 星期日

[47] Pona Residency Correspondence, Vol I, P.368, Edited by G.S Sardesai

& Jodie Nash Sarkar.

[۷۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل، حالی، ص ۱۱۳۔ مجلس ترقی ادب لاہور، (طبع دوم)، ۱۹۸۷ء

[illegible]

۷۹) اخباری میں مذکور ہے

- [۸۱] ایضاً، ص ۳۲
- [۸۲] ایضاً، ص ۶۸
- [۸۳] ایضاً، ص ۳۰، ۳۱
- [۸۴] ایضاً، ص ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲
- [۸۵] ایضاً، ص ۱۹
- [۸۶] ایضاً، ص ۱
- [۸۷] ایضاً، ص ۲۸، ۲۹
- [۸۸] ایضاً، ص ۳۳
- [۸۹] ایضاً، ص ۳۳
- [۹۰] تجربہ نگین، سعادت یار خاں رنگیں، ص ۲، قلمی خزوئے آثار قدیمہ حکومت ہندو علی۔
- [۹۱] تجربہ نگین، محمولہ بالا، ص ۷۷۔
- [۹۲] تجلی نگین، سعادت یار خاں رنگیں، ص ۲، مرقعہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۳، لکھنؤ ۱۹۲۹ء۔
- [۹۳] امتحان رنگیں، سعادت یار خاں رنگیں، مخطوطہ ص ۲-۳، مکتبہ حکومت ہندو علی۔
- [۹۴] امتحان رنگیں، محمولہ بالا، ص ۳

حواشی ”ب“

بحوالہ حواشی ۵۶/الف

”ایام جوانی میں جیسا کہ ہوتا ہے اور ہر شخص جانتا ہے، مجھے بھی ایک محبوب پکا اور نکتہ زانو سے متعلق خاطر ہو گیا اور اس میں روز بروز اضافہ ہی ہوتا جاتا تھا۔ اگرچہ وہ محبوب مرثا یا خوبیوں کا مجموعہ تھا لیکن شعر گوئی اور شعر شناسی میں بھی مہارت رکھتا تھا۔ اب چون کہ غوروں کی زبان کی بارگاہی ایک الگ وضاحت رکھتی ہے اور ان کے اصطلاحات و محاورات مختلف ہوتے ہیں، بندے کو ان لوگوں کی صحبت سے ایک خاص آگاہی حاصل ہو گئی تھی۔ چنانچہ اس محبوبہ دل نوازی کی دل نوازی کے لیے (میں نے) دھتکڑیاں ایجاد کیں اور گاؤ گاؤ یہ شوق کر رہا رہتا تھا۔“

بحوالہ حواشی ۶۰

”رہنمائی کے پائے معروف سے آج کل مشہور ہے ان کے ذہن نزاکت آشیا کی اختراع ہے اور وہ مہارت ہے ایسے اشعار سے کہ جن میں صرف غوروں کی زبان اور ان کا محاورہ یا اندھا جاتا ہے۔ اور ہر اس معانی پر کہ جو غوروں کو غوروں سے یا غوروں کو مرہوں سے پیش آتے ہیں، کھنگھکی جاتی ہے اور میں۔ اور اس میں ہرگز ہرگز ایسا لفظ یا کلمہ کہ جس کا تعلق مرہوں یا جانوں کی بات چیت سے ہوتا ہے، داخل نہیں ہوتا۔ غرض یہ کہ اس عجیب اسلوب کا پانی بھی خوش طبع شخص ہے اور اس کے علاوہ جس کسی نے بھی اس اسلوب میں کچھ کہا یا کہتا ہے وہ (یقیناً) اس ہی کا اجارہ کرتا ہے اور اس نے غوروں کی زبان کے محاوروں میں ایک بڑا چار سالہ سفر میں تحریر کیا ہے۔“

پہلا باب

چند دوسرے شعرا: روایت کی تکرار

ثناء اللہ خان فراق: حالات و مطالعہ شاعری

اس دور کے دوسرے قابل ذکر شعرا میں ثناء اللہ فراق کا نام نمایاں ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ دلی بجز نکلی ہے۔
 اقتصادیات اور اہل علم دلی چھوڑ کر سارے ہندوستان میں بکھر گئے ہیں۔ اسی کو دیکھ کر فراق نے کہا تھا:
 انھیں چڑھائی شہروں پہ شہروں اب بھرا تھا ہے
 بند کیے تھے جو برسوں میں فریاد ہادی صورت
 کھنڈ ایک سے مرکز اب کے طور پر سب کی نگہوں کا تاراجا ہوا ہے۔ اجڑی ہوئی دلی میں اندھے شاہ عالم تکتے دلی پر
 متھن ہیں۔ بڑے شاعر دلی سے ہجرت کر کے چائے ہیں۔ اور دوسری صف کے شعرا استادی کے در سے پرغا کر ہیں۔
 افکار دہائیوں صدی کے خاتمے تک سورا، طرہ، میر درد، میر اثر، میر حسن اور جعفر علی حسرت وغیرہ وفات پا چکے ہیں۔ یز سے
 میر کھنڈ میں ہیں جہاں انکا جرات ستمی کا طوطی بول رہا ہے۔ یہ سب لوگ کسی نہ کسی تعلق سے دلی وال ہیں۔ دلی میں
 اب ثناء اللہ فراق، قدرت اللہ قاسم، عظیم بیگ، عظیم، دلی اللہ محبت وغیرہ داخل ہوئے۔ یہ ہیں خود فراقی نے ایک غزل میں
 ان شعرا کا ذکر کیا ہے:

اب فراقی اور عظیم اور محبت اور قاسم غالب و مشتق سے لے کر ہیں کلی دار عزیز
 حق قتالی انھیں دنیا میں سلاست رکھے عظیم ہیں یہی اس شہر میں دو چار عزیز

ثناء اللہ خان فراق (۱۹۱۷ء - ۱۳۳۵ھ / ۱۷۵۳ء - ۱۳۶۰ھ) کا پایت اللہ جاہلیت کے نتیجے (۱۴)۔

نور علی انھان (۱۳) اور دلی کے رہنے والے تھے:

جہاں آپ کے کوچوں میں دیکھی جو روشِ بستی کلی دلی کی جو دیکھی سو فردوسِ برسی دیکھی
 جس زمانے میں مصطفیٰ دلی میں تھے تو جو ان فراق نے طب کی تعلیم حاصل کی اور دیکھتے ہی دیکھتے کاشتیت طیب مشہور
 ہو گئے (۱۴) میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۱۱۹۹ء کے مسودے میں فراق کی تعلیم ہونے کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا
 ہے جس کے سنی یہ ہیں کہ فراقی نے طب کی تعلیم ۱۱۹۱ء کے بعد اور مصطفیٰ کے دلی سے کھنڈ آنے یعنی ۱۱۹۸ء کے
 درمیان حاصل کی۔

فراق کا سال ولادت کہیں نہیں ملتا لیکن تذکروں کی مدد سے قیاساً اس کا قیمن کیا جاسکتا ہے۔ میر حسن نے
 تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ء میں مکمل کیا۔ جو اب شائع ہو چکا ہے (۱۵) اس میں ثناء اللہ فراق کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن
 اسی تذکرے کے نظر ثانی مسودہ میں، ۱۱۹۰ء میں مکمل ہوا (۱۶) فراق کا پتھرو کا مسودہ ہے اور ایک شعر بھی بطور اضافہ
 دیا گیا ہے۔ اس کے سنی یہ ہونے کہ ۱۱۸۸ء تک فراقی شعرائے دلی میں اسے نمایاں نہیں ہوئے تھے کہ میر حسن ان کا
 ترجمہ اپنے تذکرے میں شامل کرتے لیکن ۱۱۹۱ء تک ان کا نام میر حسن تک پہنچ گیا تھا۔ اگر ۱۱۹۱ء میں تو جو ان فراق کی

میر ۲۳ سال قیاس کرتی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۱۹۷ھ متعین ہوتا ہے۔

فراق نے اندازاً شاید ایک سو چھ چار ہجرت اللہ خاں ہجرت کو دکھایا اور جو کلام اصلاح کے لیے سودا کو بھی بھیجا۔ تحسیم قدرت اللہ قاسم نے، جو فراق کے ہم عصر اور ان کے کمرے دوست تھے، اپنے تذکرے ”مجموعہ نظر“ میں متعدد جگہ فراق کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”فراق خود بیشتر یا اصلاح شیخ بزرگوار و علم والا نماز خود سنا پند و پرے از اشعار و دلائل نظر میر فراق نے اپنی فصاحت و امر از فہم سودا ہم گزرا پند“ [۱] یہ وہ زمانہ تھا کہ کسی بڑے استاد کا شاگرد ہونا خود شہرت و اہلکار کا باعث تھا اور فراق نے میر درد، ہجرت اور سودا سے اصلاح لے کر اپنے معاصرین کی نظر میں ایک مقام حاصل کر لیا تھا۔ ہجرت (م ۱۲۱۹ھ) ۱۸۰۳ء) طویل میر درد کے شاگرد و مرید تھے اور یہی رشتہ فراق کا میر درد سے قائم تھا۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ”استفادہ شعر از خوب میر درد کردہ بلکہ استعارات شعر از کلام ابی فراق قاسم کی کردہ“ [۲]

”وہی فراق“ میں جن شاعروں کا ذکر آیا ہے ان میں خاں آرزو، آرزو، عاشق، نصیر، محبت، قاسم کے علاوہ درد، اثر، ہجرت، شاہ گلشن، ناصر، غلام علیب اور درد کے بڑے بیٹے قلم کے نام شامل ہیں۔ ان کے علاوہ جن شعروں میں میر کے معصروں پر اور اشعار میں سودا کے معصروں پر گہ لگائی ہے۔ علاوہ ان میں وہ شعروں میں میر و مرزا کا ذکر کیا ہے۔ سب سے زیادہ ذکر درد اور ان کے خاندان کا کیا ہے:

آسرا اور کسی کا نہیں درکار فراق	بس ہے وہ جگہ میں مجھے درد و اثر کا نکلیا
سایہ بال ہا کچھ نہیں درکار مجھے	حضرت درد کا سایہ دے رہے سر پہ میرے
معرفت صلا درد اور گلشن کے مراد پاک ہے	جلوہ دکھاتی ہے کس کس رنگ سے آ کر بہت
روح پہ خوب ناصر صاحب کے کچھ نہ تھا	خدا شعرا سے سوچ بھاڑ دیا کرے ہے
سلسلہ درد و اثر کا ت دے گا اے فراق	قلم نہ لکھا حضرت الم اب صاحب ہمارہ ہے

ان اشعار سے طویل میر درد اور ان کے خاندان سے فراق کی گہری عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اور یہی عقیدت مندی یا ایک اثر بن کر ان کی شاعری کے حوالہ پر اثر انداز ہوتی ہے۔ دوسرا اثر محمد تقی میر کا ہے جن کی شاعری کے قلم انگیز لہجہ کی طرف فراق لپکتی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں مگر انھیں یاد کرتے ہیں اور یہی ان کے معصروں کی تعظیم کرتے ہیں:

سنا ہی فراق اپنی نہیں کوئی بھی جوں میر	”فریاد کریں کس سے کہاں جا کے پکاریں“
فراق ایسی ہی کہہ کر قول تو یہ لے جا	کہ میر صاحب دجلہ بھی دلو داہ کریں
تیسرا اثر فراق کی شاعری پر مرزا فہم سودا کا ہے جن کا ذکر وہی انداز سے کرتے ہیں جس طرح میر کا کرتے ہیں:	
سنا کر یہ (کا) چہ سنے وہیں مصرع سودا	ہر چند ہوا خوب ہے وہاں ایک ہوں کو
فراق اس کو خبر کیا ہو بقول حضرت سودا	اثر سے ہے جی تار تصرف سے ہیں دم خالی

اور ای لیے خوب میر درد کے ساتھ دوسرے مرزا ہی سے طالب داد ہوتے ہیں:

ہم کو شعور کیا ہے، حیرتی جو قدر سمجھیں	دے دے کو میرے سودا یا میر جانتے ہیں
--	-------------------------------------

فراق کی شاعری پر ایک اور اثر ہجرت اللہ ہجرت کا ہے جن کے اشعار کا رنگ اور زبان کا لہجہ فراق کے آہنگ و لہجہ میں

جس سے ہے اور جس کا وہ اعتراف کر رہے ہیں۔

میں بدایت فراق اب ہم بھی اس غزل کا جواب دیتے ہیں
کوئی بوجھے فراق اس کے اوصاف سخن ہم سے رہے کہ بدایت کے ہم خوب سمجھتے ہیں
فراق اس دور کی دلی کی اکثر مظللوں کے بانی تھے (۱۹)۔ نواب شجاع الدود کے بیٹے مرزا امینہ صاحبہ سہیل کے
ہاں دلی میں جو مغل شاعر مشفق ہوتی تھی اس میں بھی فراق نمایاں تھے۔ انکا عظیم یک عظیم کے درمیان جو سرگرمی رہا
ہو اس میں بھی وہ عظیم کے گروہ میں شامل تھے اور انکا کو بچاؤ کھانے کے لیے جو غزلیں کہی جا رہی تھیں خود فراق بھی ان
زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے۔ انکا نے مرزا امینہ صاحبہ کی مغل مشاعرہ میں ”ہزار پانچوں ہزار پانچوں“ کی زمین میں نہ
شعری غزل پڑھی جس کا ایک شعر یہ ہے:

چشم و ادا و غزوہ شوق و ہزار پانچوں دشمن ہیں میرے ہی کے بندہ ہزار پانچوں
فراق اور ان کے گروہ کے شاعروں نے ”پانچوں“ کے جواب میں، انکا کو بچاؤ کھانے کے لیے ”ساتوں“ کی روایت
میں غزلیں کہنے کی چٹاری کی۔ ”دو اپ اپ انکا“ میں گیارہ شعری ایک غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:
گل داغ و شمع و شعلہ خور باد ہزار ساتوں جلتے ہیں دیکھ تھو کہ اسے گل عذر ساتوں
دو اپ اپ ولی اللہ محبت میں بھی اسی زمین میں گیارہ شعری ایک غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

شعری غزل کہی ہے تو نے محبت یہ الکی ہے تیرا ہار غاس پر تیروں کی ہار ساتوں
لیکن انکا کو جیسا کہ مسکلی نے ”تذکرہ ہندی“ کے پہلے سطور میں لکھا ہے کہ ”ساوساں خبر مرزا امینہ کے صورت حال
اسی است۔ مثالیہ (انکا) از میں ہمارا مطلع شدہ اور جواب ”ساتوں“ غزل ”آٹھوں“ کا مطلع اسی است:

مرچم میر دل دیں توں مال جان آٹھوں صدقے گئے تھے تم پر اسے میراں آٹھوں (۱۰)
”دو اپ اپ انکا“ میں ”آٹھوں“ کی روایت میں پانچ اور سات شعروں کی دو غزلیں ملتی ہیں۔ اسی طرح گروہ فراق کے
شعر نے ”تیسوں“ کی روایت میں غزلیں لکھیں۔ فراق کے دو اپ اپ میں چہ شعری غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

جہات ست، فصول اربو، حواس مغلطیں بکار تیسوں ادب سے خدمت میں تیری مائریں لیل و نهار تیسوں
انکا نے بھی اسی زمین میں پانچ پانچ شعری دو غزلیں کہیں جو دو اپ اپ انکا میں موجود ہیں۔ فراق و انکا کے دو اپ اپ کی
بہت سی غزلیں ایک ہی زمین میں ہیں جن سے اعلازہ ہوتا ہے کہ فراق اس دور کی مظللوں میں شریک و سرگرم تھے۔ ایک
تو پرانے دلی والے، دوسرے بدایت کے کچھتے، تیسرے حکیم اور چھتے خوب درد کے شاعر و دھڑے اور پھر باصلاحیت
شاعران کی شہرت دلی کی مظللوں سے لکل کر نہ صرف کھڑی بلکہ ہندوستان کے لئے ادبی مراکز تک پہنچ گئی۔ میرمن کے
تذکرے کے بعد جتنے تذکرے لکھے گئے ان سب میں فراق کا ذکر اس طور پر ملتا ہے جس سے اس دور میں ان کی مسلم
حیثیت پتہ چلتا ہے۔ ”مجموعہ غزل“ میں قاسم نے ان کے ۲۲ شاعر دوں کا ذکر کیا ہے۔ شیلو نے گلشن بہار میں
چار اور شاعر دوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کے بیٹے صرافہ غاس وصال کے علاوہ میر عزت اللہ شفیق و سمبول نامی
مقبول اور قدردار اللہ قدردار (شاہد دست نویس) کے نام شامل ہیں (۱۱)

فراق شاہجہاں باد کے مشاہیر اہل سخن میں شمار ہوتے تھے (۱۲) اور اچھے حسن مطلق، صلاح و تقویٰ (۱۳)
اخلاق حمیدہ (۱۴) غزل نگری و شیریں گفتاری (۱۵) مذاہن و مذاہن (۱۶) محبت و مودت (۱۷) کی وجہ سے ایک ایسی

شخصیت کے مالک تھے جو معاشرے میں چند چمکی دا حرام کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ اپنے زمانے کی دلی کے معروف حکیم اور مشہور شاعر ہونے کے علاوہ فراقی حجاز اور دست آوی تھے اسی لیے ان کے احباب کا حلقہ بھی وسیع تھا۔ سال پینارک کی طرح فراقی کا سال وفات بھی نہیں ملتا۔ مصطفیٰ خاں شیلو نے لکھا ہے کہ "دعاش را سالے چندہ ۱۸۷۱ شیلو کا ذکر ۱۲۵۰ھ میں محمل ہوا" سالے چندہ کی بنیاد پر صفیر بنگرا می (۱۹۰۱) نے فراقی کا سال وفات ۱۲۳۵ھ متعین کیا ہے اور جب تک کوئی قطعی ثبوت سامنے نہ جائے، اسکی سال وفات قرین قیاس معلوم ہی ہے۔

شاعری میں ان سے ایک ضخیم "دیوان اردو" (۲۰۰۰) یادگار ہے جو اب تک شائع نہیں ہوا۔

"دیوان فراقی" کا بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزلیات کے علاوہ اس میں دو مجلس، ایک "ترکیب بند" اور پانچس کے قریب "رباعیات" بھی شامل ہیں۔ دونوں مجلسوں میں فراقی نے غزل کے دو مصرعوں پر اپنے سخن مصرعے لگائے ہیں اور اسی لیے ان پر "مجلس مصرع" کا عنوان قائم کیا ہے۔ پہلا مجلس "آہ" نے سر کی مانند نموداری کی "سات بندوں پر اور دوسرا مجلس "آہ" اور تاری کرتے دیکھ اسکو گدھنی" پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ ان دونوں مجلسوں میں عاشق کے جذبات اور فراقی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ "ترکیب بند" مجلس بندوں پر مشتمل ہے جس میں بے مروت محبوب کے اصرار سے پیدا ہونے والے جذبات بیان کیے گئے ہیں۔ ہر بند کا فخری شعرواری ہے۔ "رباعیات" میں سے چند "نغمہ"، "نعت" اور حضرت علی کی "مشقبت" ہیں۔ ایک ایک رباعی میں بے درد و بھیرا محبوب الٹی مایہ خسرہ اور خوب بھر پور دلی صراحت کی گئی ہے اور باقی رباعیاں مشفقہ ہیں۔

فراقی کی بنیاد پر صاحب سخن "غزل" ہے اور اسی میں ان کی فطری صلاحیت کا اظہار ہوا ہے۔ فراقی کی غزل دلی کی اس روایت شاعری سے تعلق رکھتی ہے جو مرزا مظہر جانپاناں کے مذہب اثر اور دلی کی تحریک کے ساتھ ابھری اور یقیناً اور "دیوان زمانہ" والے شاہ حاتم جس کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ سبکی روایت سیر، سورا اور مدد سے ہوئی تھی اور فراقی تک پہنچی۔ دلی کی اس روایت میں بے یک وقتگی کا عنصر شامل ہیں۔ ایک عنصر صرف ہے جس کے نمائندہ اردو کی ہیں اور میر بھی۔ دوسرا عنصر خارجیت ہے جس کے نمائندہ شاہ حاتم اور سورا ہیں۔ تیسرا عنصر وہ فہم انگیز و سیمالہجہ ہے جو خاموشی و نیا کو اہل میں آواز دینے کے عقلی عمل سے پیدا ہوا ہے جس کے ممتاز ترین نمائندہ میر ہیں۔ چوتھا عنصر زبان و بیان کا ہے جس میں محام و خواص دونوں کی زبان و محاورہ کو ادبی سطح پر شائستگی سے استعمال کیا گیا ہے۔ پانچواں عنصر شاعری کا بھڑال سے الگ رکھنے کا شعوری عمل ہے۔ اس روایت سخن میں شاعری قاشے کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ ایک سلیبہ و فنی سرگرمی سمجھی جاتی ہے۔ سبکی عناصر سبکی کے ہم رنگ ہو کر دہلوی روایت شاعری کو جنم دیتے ہیں۔ شاہ فراقی اسی روایت کے شاعر ہیں جس کا اظہار بار بار انھوں نے اپنی شاعری میں کیا ہے:

اشعار مبتذل سے دیوان ہر رس ہے ہیں

دہن سب نزدیک اپنے ہیں یہ قصہ خواہیاں

ہر شعر فراقی اپنا پتہ اثر دود و اثر ہے

مری زبان کے گے زبان بھول گئے

کہیں ہیں ریتو جس کو سر ہے زبان اپنی

شعر فراقی میں ہے اک کلازکی دگر نہ

شعری وہ ہے کہ جس میں درد صوبے کے فراقی

کیوں کرتے کہے یاروں کے آپ دل میں یہ تامل

فراقی جب سے میں کھتا ہوں ریتو یہ بار

تارے شعر میں کیوں کرتے ہوں منائے سخن

کو کہ ہر صریح سخن شور و فغاں رکھتا ہے پر ہمارا سادہ دل و لہجہ کہاں رکھتا ہے
کہوں نہ ہو مگر بلند اپنی کراک دلت تک اہم ہے ہیں طائر دوراک کے سائے تلے

یہی وہ معیار شاعری ہے جس میں تازگی اور دو تازہ زبان دل و لہجہ مصطفیٰ سخن اور فکر بلند کے عناصر شامل ہیں اور انہی عناصر کے احراج سے فراق کا تخلیق کل آگ بکھڑتا ہے۔ آپ یہ شاعری اپنی صلاحیت پر ہے کہ وہ اس روایت کو کہاں سے کہاں پہنچاتا اور کیا رنگ دیتا ہے۔ فراق دھرم سودا ہیں اور دلدردہ آثر ہیں۔ ان کے مقابلے پر وہ مصنف دوم کے شاعر ہیں لیکن اپنے معاصرین میں وہ اس لیے ممتاز ہیں کہ ان کے ہم عصروں میں کوئی دوسرا شاعر اس گلفظی سطح کا بھی اظہار نہیں کرتا۔ گلفظی سطح پر اس وقت دلی میں شاعراں سے دور اس سائے میں فراق کی وادی واضح طور پر پہنچتی دیتی ہے۔

فراق کی شاعری روایت دلی کے مطابق جمیدہ شاعری ہے۔ ایسی جمیدہ کی جس میں تازگی بھی ہے اور تازہ بھی اور اسی لیے اظہار عرصہ گزرنے کے باوجود یہ ہمیں ج بھی متاثر کرتی ہے۔ فراق کے ہاں غار بیت و داخلیت علی جلی ہیں۔ وہ مزاج کے اعتبار سے شاہ حاتم سے قریب ہیں۔ شاہ حاتم کے ہاں غار بیت و داخلیت پر حاوی ہے۔ یہی صورت فراق کے ہاں ملتی ہے۔ فراق کا میلان طبع مضمون طربی اور خیالی و معنی کی طرف ہے۔ اس سے وہ دو کام لینے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ صوفیانہ تجربات و مشاہدات کو بیان کرتے ہیں اور دوسرے عشق پر مشقے جذبات کو اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ ”خیال و معنی“ کا یلوخیلا ہوا ہوتا ہے اور ”خیال“ کی تصویر دہن میں ادا کر ہو جاتی ہے۔ یہ معاشرہ چونکہ روحانی معاشرہ ہے اس لیے اس خیال و معنی کا تعلق براہ راست اس باہر اظہار بات سے ہے جس پر اس کے تصور حقیقت اور کلام اللہ کی بنیادیں قائم ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے فراق کے یہ چند شعر دیکھیے:

تو جلوہ گر اگرچہ مری جاں کہاں نہ تھا یہ دل ہے یا کہ ہے فصیح کا کوئی منہ
بیٹھ اس کو رہے ہے سفر امن کے بیچ یارب مجھے سونے سے یہاں کون جگایا
میں کہہ کے کھینچے ہی ہوں نیچے جہاں ہو ہر شیشہ میں بھاس رنگہ جھنکا ہے پری کا
ہر ذرہ میں جلوہ ہے تری جلوہ گری کا قبلہ نہ ہمیں یاد ہے نہ قبلہ نما یاد
ابو ہدھر اس کی ہے ادھر سر کو جھکا کرے آنکھ سے جیسے کوئی تحریر پانی میں
فراق اس استی غائب کا اپنے یہ نقشہ ہے کس روئے نگار ہے ہم سے
ہے وجود اپنا آئینہ کی مثال خط ہم سے شرار ہے ہم سے
آتش عشق کے ہیں ہم مسدود

یہی صورت خاص عشق اظہار کے ساتھ ہے:

ایسا فراق یاد کا محو ہوں..... کچھ خبر نہیں خواب ہے یا خیال ہے سحر ہے یا وصال ہے
ہر شام کو حوٹاں سے یوں اٹک نکلتے ہیں ہر صبح کو جیسے کہ سورج سے کرن نکلتے
جس دم گیا وہ چھوڑ کے تھا مجھے فراق میں دیکھتا ہوں وہ د و دیار وہ گھبرا
جاں برہوں کہوں کہ دیکھنے لب مشق میں فراق غطرہ تھا جس کا بھگ کو آزار پھر ہوا
میں تاد اور بھی دیکھے اس کے دل نہیں رہتا خدا جانے کہ یہ پکار سکتی دیر کیسے کا
نیکروں چلوں کو کھولے ہے نسیم صحری اس سے دل کا نہ دے لے غصہ دشوار کھلا

جنگ کے پردے میں اک گونہ چار ہے آخر
خواب سے چٹکا جو اس کو دیکھ حیراں رہ گیا
احمالِ دل میں گو نہیں کہتا زبان سے
صورت سے بھری دیکھ کے بچکان جا چے

فراق کے ”دیوان“ کو پڑھتے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ یہ فراقی شاعری ہے اسی لیے اس میں تالہ درد اور اشک و زاری کے مضامین کثرت سے بیان میں آتے ہیں۔ اس فراق میں ذوالِ تہذیب کا گہرا اثر بھی ہے اور اس ماحولِ طبیعت کا بھی جس پر خود یہ تہذیب کھڑی تھی۔ وطن میں اس دور کی شاعری کا یہ حراج کرتی ہوئی تہذیب کے چلتے ہوئے ٹپے کے مشابہ سے پیدا ہوا ہے۔ اس شاعری کا مقابلہ اس دور میں ہونے والی گھنٹی کی شاعری سے کیجئے تو وہاں پ کو وصل کا رنگ غالب نظر نہ آئے گا جس نے دخول دہنے اور ہذا ہوئی صورت اختیار کر لی ہے۔ یہی وہ فراقی ہے جو فراقی کی شاعری سے واضح ہوتا ہے۔ فراقی کی شاعری کی لئے، اس کا لہجہ ہلکا تہذیب کی بھرائی ہوئی داز اور لٹو بھری گھنٹوں سے پیدا ہوا ہے۔ جس کی کتب اپنی مخصوص فراقی کیفیت سے ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اس کا ایجاب دلچسپ ہے جن کا پناہ گاہ ہے اور یہی فراقی کی نظر آدیت ہے۔

دل سے چھ بھر میں کس طرح زندگانی کی
تو سے بغیر جب دکھ سے زندگانی کی
ہم فم دکان کو کہاں رام کو مر خواب
بے قراری ہی میں قرار ہے اب
نہ تھے جب تک انہی خلق کے آواز سے واقف
تیرے بغیر جن مجھے ایک ہی نہیں
دیاں میں کوئی (ایک بھی) ایسی منزل نہیں
کل ہی رات ہے یہ چشم انتظار اپنی
کہ بالمش پر دھرا جاتا نہیں
مڑگاں پہ اثر سا رہ گیا ہے
دل درد سے غوں ہو بہر گیا ہے

فراق کی شاعری اس روحانی لے کی غری واز ہے جو کچھ عرصے بعد خود وطن میں بھی مشکل سے سنائی دیتی ہے اور خود یہاں کے شعرا اس روایت سے کٹ کر گھنٹی کی جڑوں میں شاہ نصیر کا رنگ اختیار کرنے لگتے ہیں۔

فراق کے پاس سنگار و زیبوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں لیکن یہاں گھنٹی شعرا کے برخلاف، زمین کی سنگارئی نمایاں ہو کر سامنے نہیں آتی بلکہ شعر کے لب و لہجہ کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہے اور شعر پڑھتے ہوئے تو یہ مشکل زمین کی طرف نہیں جاتی۔ فراق کے پاس دہلی روایت کے میں مطابق زمین شعر کا گہرا اثر ہے ساتھ ایک جان کرنے کا درجہ تک ہے۔ اسی طرح فراق کے پاس غزل و غزل کہنے کا درجہ تک بھی موجود ہے لیکن یہاں دو غزل و غزل صرف اپنی کا درجہ تک و مشتاق کے انتظار کے لیے نہیں کھینچے جا رہے ہیں جیسا کہ اس دور کی گھنٹی شاعری کا ماحول تھا۔ اسے انکار، سستی، جرأت و غیرہ کے دوادیں میں پانچ سات غزلوں سے لے کر انتظار و انہیں غزلوں تک کی مثالیں ملتی ہیں لیکن نیچے میں شاعری پہلو اپنی ہی کر رہ جاتی ہے۔ لیکن یہ حمان شاہ نصیر کے پاس وطن میں ابھرتا ہے لیکن فراق کے پاس شاعری

کی حیثیت پہلوانی کی نہیں بلکہ شاعری ہی کی رہتی ہے اور یہی وہ بنیادی بات ہے جو دہلی اور گھنٹوں کے رنگمہ خن میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ فراقی کے پاس اکثر فریض طری زمیوں میں کمی گئی ہیں۔ لیکن یہاں بھی زور شاعری پر رہتا ہے اور شاعری ایک جلیہ سرگرمی ہی رہتی ہے اکھاڑا لکھا نہیں جتنی۔ فراقی اس دور میں دہلی رنگمہ خن کے ممتاز قلماء میں نہ کر سکتے آتے ہیں اور اسی لیے اس دور کے مطالعے میں ان کی شاعری کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

زور یک فراقی اپنے سب خوب ہی کہتے ہیں ہے شعر وہی جس میں اعجاز خن نظر

اس دور کی شاعری میں گھنٹوں کے مقابلے میں دہلی کی زبان میں قدم اثرات ہوتی ہیں۔ فراقی کی زبان اسی لیے مصحفی کی زبان سے قریب تر ہے جس میں دہلی کی زبان کے اثرات موجود ہیں۔ گھنٹوں کے ماحول میں وہ الفاظ، محاورے اور زمرہ جو بدلتے ہوئے ماحول میں نئی نسل کی زبان کا حصہ بن گئے تیزی سے از خود نکال باہر ہوتے گئے جب کہ یہ الفاظ و محاورات فراقی کی دہلی میں عام زبان کا حصہ تھے اور اسی لیے وہ بے تکلفی سے استعمال میں آئے ہیں۔ فراقی کی زبان بھی ان کی شاعری کی طرح، شاد و مہم، مرز و منظر چاہتا تھا، میر و داود کی روایت زبان کا حصہ ہے۔ زیادہ تر الفاظ وہ ہیں جو میر و داود کے علاوہ جرأت و اشاء مصحفی کے پاس بھی ملتے ہیں مثلاً سنگھ۔ ٹل ہے۔ ٹک۔ دو ہیں۔ تیں۔ تک۔ سر۔ زور (یعنی گپ، بھٹ)۔ واچڑے۔ کسو۔ کئے۔ کسو۔ وغیرہ اسی طرح فضل، ضمیر اور جج کی صورتیں، علامت کا علی "ن" معذوف اور عطف کا استعمال اسی طرح ہے جیسا کہ اس دور کے دوسرے دہلی شعراء اور "دہلی شعراء گھنٹوں" کے پاس ملتا ہے مثلاً:

بھری ہے کانڈی بھہ پاس اور قلم گت کا	بھہ پاس:
دلت سے ارادہ ہے ستر کا تو دلیجن	تو دلیجن
پال مل نہ کچھ درد مصیبتوں سے	درد مصیبتوں
نکلروں ہیں گل صد چاک میں دیکھے لیکن	لے مخدوف
پوتا بچن میں کوئی صبا سے جو مل گیا	ان صبا کا استعمال
سیکا ہے خر یہ کس تو ماہ ستم سے	کس تو
حیدر سے ہے نہ ساقی ہے بھل چ فراق	بھل چ
کس نے یہ باتیں تجھے سکھائیاں	جج کی صورت
کیسی کیسی تو نے تمہیں کھائیاں	
انہیں چہرہ دنی خروں پر خروں یہ بھراتا ہے	خروں پر خروں

اسی طرح فضل، ماضی و مستقبل کی مختلف صورتوں کا استعمال ملتا ہے مثلاً

بارے فرمائیے اب تم سے میں پوچھوں ہوں فراق	پوچھوں ہوں
گر سر ملک چشم سے دامن مرا تم ہوئے گا	ہوئے گا
جہاں ہے اپنا مکان ہے اپنا ہی گھر ہے گا خیال اپنا	ہے گا
اس کے جب کھڑے کو میں ہات لگاؤں گا	لگاؤں گا
موتوں تھا۔ کھولوں تھا۔ گاہ موتوں تھا گئے کھولوں تھا سو ہار چشم	موتوں تھا۔ کھولوں تھا

زبان کی یہ وہ صورتیں ہیں، جو اب مترک ہو چکی ہیں۔ زندہ زبان اسی طرح بدلتی اور دکھارہ زمانہ کے نکاحے پر آ کر ترقی رہتی ہے۔ بحیثیت مجموعی دیکھیے تو فراق کی زبان انہی ہی حد تک پہنچی انشاء، تصنیف اور جمادات کی زبان ہے۔ فراق کی زبان اپنے اور کلاسیکی طرح میں میر و سادہ اور دی زبان سے الگ قدم ہے۔

فراق اس ”نولہجہ سخن“ کے شاعر ہیں جس میں زبان وسیع، فکر و خیال اور معنی و مضمون سب مل کر ایک اکائی، ایک وحدت بن گئے تھے اور جب یہ تہذیبی اکائی نوئی تو معنی، احساس اور زبان الگ الگ ہو گئے۔ ولی اللہ محبت بھی اسی روایت پر سخن کے شاعر ہیں۔

حواشی:

- [۱] تذکرہ ہندی، قلام ہدائی تصنیف مرحوم مولوی عبدالحق، ص ۱۵۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء۔
- [۲] مجموعہ غزل، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرحوم محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۴۳ء۔
- [۳] مجموعہ غزل، جلد دوم، قدرت اللہ قاسم، مرحوم محمود شیرانی، ص ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۴۳ء۔
- [۴] تذکرہ ہندی، مجموعہ بالا، ص ۱۵۷۔
- [۵] تذکرہ شعرائے ہندی (مکتوب ۸۸۸ھ) مکتبہ محمد حسن مرحوم ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۹ء۔
- [۶] تذکرہ شعرائے اردو، محمد حسن مرحوم حبیب الرحمن خاں شروانی، ص ۲۰۸، انجمن ترقی اردو (بند) دہلی ۱۹۳۷ء۔
- [۷] مجموعہ غزل، جلد دوم، مجموعہ بالا، ص ۵۰۔
- [۸] تذکرہ ہندی، مجموعہ بالا، ص ۱۵۷۔
- [۹] تذکرہ ہندی، مجموعہ بالا، ص ۱۵۷۔
- [۱۰] تذکرہ اشعار، تصنیف (سلسلہ)، مرحوم اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۸، لکھنؤ ۱۹۸۰ء۔
- [۱۱] پانے شاعر نے کلام فراق، مضمون مشتق خوبہ مطلوبہ سہاسی قالب، شمارہ ۴، ص ۵۸-۵۹، کراچی ۱۹۷۵ء۔
- [۱۲] گلشن ہے خار، شیفتہ، مرحوم کتب علی خان قاضی، ص ۳۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔
- [۱۳] حمیدہ متقیہ نواب اعظم اللہ و سرور، ص ۲۵۹، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء۔
- [۱۴] تذکرہ آذرہ، مفتی صدرا اللہ حسین، زندہ و مرچ ڈاکٹر رضا اللہ بن احمد، ص ۶۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ء۔
- [۱۵] تذکرہ ہندی، تصنیف مجموعہ بالا، ص ۱۵۷۔
- [۱۶] مجموعہ غزل، جلد اول، ص ۵۰، جلد دوم، ص ۳۹، مجموعہ بالا۔
- [۱۷] مجموعہ غزل، جلد اول، ص ۵۰، جلد دوم، ص ۳۹، مجموعہ بالا۔
- [۱۸] گلشن ہے خار، مجموعہ بالا، ص ۳۹۱۔
- [۱۹] جلد ہفتم، صغیر بکراہی، جلد اول، ص ۴۷، مطبع نورالانوار، لاہور ۱۳۶۰ھ/۱۸۸۵ء۔
- [۲۰] دریاں فراق (قلمی) کی ”مقتل“ کے لیے میں مشتق خوبہ صاحب کا جہول سے شکر گزار ہوں۔ ص ۵۰۔

شیخ ولی اللہ محبت: حالات و شاعری

اسی دور اور اسی روایت سخن کے ایک اور ممتاز شاعر شیخ ولی اللہ محبت (۱) (م ۱۳۰۷ھ / ۱۹۲۰ء - ۱۳۷۰ھ / ۱۹۴۷ء) ہیں۔ محبت شاعر ہیں باد کے رہنے والے (۲) اور حضرت شہداء افضل خدا نما کی اولاد میں سے تھے (۳) جن کی وفات اور تک زہیب خان گھیر کے عہد میں واقع اللہ اول ۱۱۰۶ھ نومبر ۱۶۹۳ء میں دہلی میں ہوئی (۴) ولی اللہ محبت خود نوکر بیٹے تھے (۵) جب دہلی اجڑی تو محبت بھی کلاںی حاش میں فرخ باد چلے گئے اور میراں خاں رند کے ملازم ہو گئے۔ یہ دہلی رند ہیں جو احمد خاں بگٹی کے دربار میں تھے اور ان سے ایک عرصے تک سودا اور سود بھی دہستہ رہے۔ محبت کب فرخ آباد آئے اس کا پتا نہیں چلا لیکن تاریخ اور تذکرہوں کے مطالعے سے قیام فرخ آباد کے دور کا قیام قاضی کیا جاسکتا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ میں مکمل کیا۔ اس میں محبت کے فرخ آباد آنے اور میراں خاں رند سے دہستہ ہونے کا کوئی ذکر نہیں ہے (۶) لیکن جب ۱۱۹۱ھ میں فکر خانی کے بعد اسے سالار کو مکمل کیا تو اس میں لکھا کہ: "پیش میراں خاں بہ طرف فرخ باد برسی ہوا" آئے پاس سے معلوم ہوا کہ محبت دہلی سے ۱۱۸۸ھ کے بعد اور ۱۱۹۱ھ سے پہلے فرخ آباد آئے اور میراں خاں رند سے دہستہ ہو گئے جس کا ان کا خود محبت نے اپنے ایک شعر میں کیا ہے:

یار بہ رہے سلامت دنیا میں میراں خاں ہر ملک دل کی جس سے آباد بشتیاں ہیں

اس کے بعد جتہ کرے کئے گئے خطا تذکرہ مسرت افزا (۱۱۹۳ھ / ۱۷۷۹ء)، گلشن سخن (۱۱۹۳ھ / ۱۷۸۰ء) ان میں محبت کے میراں خاں رند سے قسطل کا ذکر ملتا ہے۔ جب فرخ آباد کی بہار اجڑی اور بگٹی خاں کی وفات (۱۱۹۶ھ / ۱۷۸۲ء) کے کچھ عرصے بعد میراں خاں فرخ آباد سے کھنڈا کر محلہ رستم نگر میں آباد ہو گئے تو محبت بھی بے سرا ہو کر فرخ آباد سے اپنے وطن دہلی گئے۔ "تذکرہ ہندی" میں مصنفی نے دہلی میں اپنی کسی ملاقات کا کوئی ذکر نہیں کیا جس سے معلوم ہوا کہ محبت مصنفی کے دہلی سے کھنڈا آنے (۱۱۹۸ھ) کے بعد دہلی پہنچے۔ اس وقت شہداء عالم کی یاد زبانی تھی اور شہداء ابدال کے بیٹے مرزا امین صاحب سرسبز دہلی میں مقیم تھے۔ بچہ اللہ فریق، قدوس اللہ قائم، مرزا عظیم بیگ، عظیم اور ان کے اللہ خاں ان کے بھی دہلی میں تھے اور یہ سر مرزا میاں صحری محلہ مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ یہاں محبت بھی ان مطاعروں میں نظر آتے ہیں (۸) ان مطاعروں میں ان کی حیثیت ایک ہرگز، شہین، دہد، بارانسان کی تھی۔ یہاں وہ ان کا عظیم کے معر کے میں دلوں فریقین کے درمیان صلح کراتے نظر آتے ہیں جیسا کہ قاسم کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ "شیخ ولی اللہ محبت کو خدا شہداء سرسبز دہلی کا لٹا بگٹی ہو....." (۹) شہداء مرزا سلیمان شکوہا بھی دہلی میں تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ بگٹی شہداء سے راہ و رسم ہیں اور ۱۳۰۵ھ میں وہ شہداء سے ساتھ پاؤرا بعد کھنڈا گئے۔ یہاں وہ استاد کی حیثیت سے سید شاعری میں ملازم ہو کر شہداء کی غزلیں جاتے چہ با مہر ہوتے۔ مصنفی نے "تذکرہ ہندی"

میں لکھا ہے کہ "اگر چند سال پہلے شاعری درمختصر مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر اقبال نام داشت" (۱۰) شہد کمال نے بھی یہی لکھا ہے کہ "اس دور میں شاعری مرشد زادہ آفاق (مرزا سلیمان شکوہ) اور (۱۱) کھنڈو آکر چہرے کے نامور کے معرض میں دقات پائی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "دو سال است کہ بہ معرض سخن نامور پادشاہ جہان قانی کرد۔" (۱۲) مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۹ء میں نکل ہوا۔ گویا محبت نے ۱۱۹۷ء میں دقات پائی۔ یہی سال دقات کریم الدین نے تذکرہ "طبقات الشعراء" ہند میں دیا ہے (۱۳) اور وہیں کھنڈو میں شہد ابدال گیلانی کے مہا طے میں دقات ہوئے (۱۴)۔

بعض تذکرہ نویسوں نے، جن میں میر حسن، مفتی اور شیخ شامل ہیں، محبت کو سودا کا شاعر گرد لکھا ہے۔ مصحفی نے انھیں "تبیح و تمجید مرزا رفیع" لکھا ہے اور یہی گنج ہے۔ مگر محبت نے، جن کے لیے سودا ایک مثالی شاعر کا درجہ رکھتے ہیں اور جن کی شاعری پر سودا کے نگین غنی کا گہرا اثر ہے، اپنے ایک شعر میں اس بات کو صاف کر دیا ہے۔

شاعر کو نہیں ہوں یہ اعزاز کھنگو
لیڈان خلق مجھ کو ہے مرزا رفیع کا

اب سوال یہ ہے کہ محبت سودا کے ہم صحبت کیسے رہے؟ سودا دہلی میں تھے، مگر رفیع پانچیل آباد گئے اور پھر کھنڈو گئے اور وہیں ۱۱۹۵ء/۱۱۸۱ء میں دقات پائی۔ محبت یا قزوینی میں سودا کے ہم صحبت رہے جہاں سودا ۱۱۹۳ء/۱۱۷۹ء تک مقیم رہے یا پھر وہ رفیع آباد میں میراں خاں دہلوی کے دربار میں سودا کے ہم صحبت رہے جہاں سودا ۱۱۹۶ء/۱۱۸۳ء تک مقیم رہے اور اس کے بعد وہ فیض آباد کرلوہا شجاع الدولہ (م ۱۱۸۸ء/۱۱۷۵ء) سے وابستہ ہو گئے۔

زبادہ امکان دہلی میں ہم صحبت رہنے کا اس لیے ہے کہ ۱۱۸۸ء/۱۱۷۵ء میں لکھے جانے والے میر حسن کے "تذکرہ شعراء ہندی" میں محبت کے دہلی سے رفیع آباد آنے کا کوئی ذکر نہیں ہے (۱۵) فیض آباد میں مگر میر حسن مرزا رفیع سودا سے بہت قریب تھے اور گہرا گہرائی فطرتوں پر املاح بھی لیتے تھے (۱۶) اس لیے اس بات کا قوی امکان ہے کہ محبت نے سودا کی صحبت سے، دہلی ہی میں فیض آباد و ماثر قبول کیا کہ ساری عمر صرف اس کا احترام کرتے رہے بلکہ سودا کے رنگ میں شاعری بھی کرتے رہے۔ دہلی میں سودا سے فیض صحبت اٹھانے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ محبت اپنے دوسرے معاصرین مثلاً ڈاکٹر فراق، مصحفی، ڈاکٹر قدرت اللہ قاسم، عظیم، عظیم، وغیرہ سے عمر میں خاصے بڑے تھے اور یہی وجہ ہے کہ جب دہلی واپس آئے تو مسرکہ انشد عظیم میں ان کی حیثیت "جائے پائیز" کی تھی۔

سودا کا ذکر محبت نے متعدد اشعار میں کیا ہے جن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کہتے وقت سودا اور ان کی شاعری کا اثر ان پر غالب رہتا تھا۔

قوتے سنی ہے مصرع سودا سے وہ مثل	دازہ دہلی ہے خوش آید دور کا
رجحے کے چمک کا سودا کو تھلا حق نے راج	اس نگر میں کون ایسا عالم وفاق ہوا
مصرع سودا درد زباں کر روز و شب	کھول دو مشکل کئی عقدہ سے مرے مشکل کے کل
حجر میں اس کے محبت عیب بقول سودا	ہر گئی جان ہوا ایک لہجہ سرو کے ساتھ

ایک شعر میں سودا کی دقات اور میر کے ٹکٹے چانے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔
سودا تو ارم کو ہوئے رخصت یہ فلول سن
نکلنے کو ہوں کھنڈو آ سے میر معرض
محبت کے درجہ ان کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انشد عظیم کے مسرے میں وہ عظیم کے ساتھ تھے۔ "ساقوں" ردیف والی فلول، جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے میں کیا ہے اور جس زمین میں ان کی

پانچوں ردیف ہائی فزول کے جواب میں احقیم کے حامی شاعروں نے فزولیں بھی جنس محبت کی فزول بھی ملتی ہے جس کا مطلب یہ ہے:

گزرتے ہیں دو سینے دن جس کے بار ساتھوں تھے حیرے دردِ غم میں کیا ٹھکرا ساتھوں
اسی طرح انکسائی کی قصور فزول کا وہ شعر ہے جس میں حکیم ٹاٹا فراق اور حکیم قندرت اللہ قاسم کی طرف اشارہ کیا ہے۔
ہوں وہ جیرونی کہ گردہ نکھا سب چڑیوں کی طرح کرتے ہیں چوں چوں سرے آگے
اور بحرِ محبت کی وہ چندہ شعر پر مشتمل قصور فزول ہے جسے جہان کے دو چہان میں ملتی ہے اور جس کے یہ شعر انکسائی، احقیم کے
اس قصے کو چکانے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تاکہ نقابِ مرزا سید صوفی میں چکر اس حالت کو بخوشی درخ کر دے۔
بھٹ میں آپکے چاہے قصے شعرا کا اس فن کے کسی صاحبِ توقیر کے آگے
ہے نقش جو شاعر ہوئے فریادی و داوی اکبر کے حضور اور جہانگیر کے آگے
نزدے پہ جہ کے دیکھیں ہم سرِ جامد حیرِ ظلم اپنے کے سرِ حیر کے آگے
ہو رخم میدانِ سخن کے بھی ہمارا یک مصرع سو مصرعِ ششیر کے آگے
جو عرضِ مطالب کرے مقصد ہی کو پہنچے باصدقِ محبت حضرت شہیر کے آگے
اور یہاں تک ہوا جیسا کہ قندرت اللہ قاسم نے بھی لکھا ہے کہ:

..... "نواب کا سیلابِ بزرگی راکا رست پائی سامانِ و محبتِ مرہبان اور جائے خود جست بجائے باہارِ سیدہ
دلجو پہا فرسودہ ایں بزرگانِ خصوصاً سید معزالہ (انکسائی) کا رست بزرگی گشت بزرگی بزرگانِ قشیش و سیدہ ہر یک شہید
داد بزرگ عشق و فزول ملتی دادہ....." (۱۷۷)

اور یہ جھگڑا جہانیت کی حد تک پہنچنے سے پہلے ہی ختم ہو گیا ہے۔

دلی اللہ محبت "مرداب، مباحث و طلیق" (۱۸۸) انسان تھے۔ ایسے لوگوں کی صحبت انسانی تھی۔ آدابِ محفل
سے واقف تھے۔ صاحبِ دہان شاعر تھے۔ اس دور کے ممتاز شعرا میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ ان کا قصی و بیان انجمن ترقی
اردو کے کتب خانہ خاص میں محفوظ ہے جس کا اب تک کوئی دوسرا نسخہ دریافت نہیں ہوا (۱۹۱۹ء) اس میں ایک "مستخرج" اور
ایک "تفہیم" کے علاوہ باقی سب فزولیات ہیں۔ فزولوں میں بعض قصیدے اور بعض مستقل ہیں۔ سارا کام عجیبہ اور جھو
وداع سے پاک ہے۔ یہی محبت کا معیار شاعری ہے:

ہے یہ شاعر کو سلامت روی استقامت نہ کہے جو کسی کی نہ کسی کا اوصاف
محبت کہہ عشق شاعر ضرور ہیں اور ان کی شاعری عشقیہ شاعری بھی ہے لیکن بنیادی طور پر ان کا سیلابِ طبع مضمون لڑائی کی
طرف ہے:

محبت جوں آپ گور اگر میں اشعار کے ہم کو بہ ہر صورت انہی ہے معنی وادری خواہ داخل
معنی کی تلاش میں ان کی شاعری جہ جہ احساس سے اس حد تک عاری ہو جاتی ہے کہ ان کے اشعار عام طور پر عاری کے
دل و دماغ کو ٹھکس نکالتے۔ جذبہ کی کمی ان کی شاعری سے جہاں اثر پڑی ہو تو کم کر دیتی ہے وہاں شعر میں انکسائی کی
ترتیب سے وہ قوت بھی پیدا نہیں ہوتی جو شعر میں جانِ ذاتی ہے۔ محبت کی شاعری میں اسی وجہ سے ایک کی احساس
ہوتا ہے۔ ان کا شعر ایک چہری کا کافی نہیں بن پاتا۔ ہوں مظلوم ہوتا ہے کہ بات اور جہری ہو گئی ہے اور شاید اب اس کے شعر

میں کھل کی جائے گی۔ جذبات کی زیادتی اور شدت جہاں شاعری کو بے اثر کر دیتی ہے وہاں جذبات کی کمی بھی اسے کمزور کر دیتی ہے۔ مگر کبھی شاعری حسب ضرورت جذبات کے اعتدال سے پیدا ہوتی ہے اور یہ اعتدال محبت کی شاعری میں عام طور پر نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محبت کے کلام میں دور وانی و تشنگی، درد و اندھا دنگ بھی نہیں ہے بلکہ انداز لڑائی کے کلام میں ملتا ہے۔ مثلاً محبت کے چند شعر یہ ہیں کہ وہ بات جو تم نے کہی ہے اس کی وضاحت ہو سکے۔

وہ اس ہے درد کے آگے کہا جاتا نہیں بن کیے بھی سخت مشکل ہے رہا جاتا نہیں

ہم اپنے دل کی حالت کیا کہیں بن سوخت مرتے ہیں تجھے تک دیکھ لیتے ہیں تو گویا جان پاتے ہیں

یوں تو کب ہرگز نہ لایاں ہے لختِ دل جس طرح شاربِ گل سے رہی ہو گلی لعل

بہر میں کہتے ہیں سن تار مرا ہمارے کوئی روتا ہے دل آئندہ محبِ درد کے ساتھ

نہ کہو اسباب پہنچنے کا نہ کچھ اسلوب مرنے کا مرے چہاں رہنے کا سبب تیرا انتقال ہے

یہ اچھے خاصے شعر ہیں لیکن ان اشعار کو پڑھ کر اس کے باوجود کہ بات کا ایک پہلو ان میں موجود ہے، اس میں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا دل ان میں شامل نہیں ہے مثلاً تیسرے شعر میں چکوں پر آنے والے آنسوؤں کو شاربِ گل سے لٹکی ہوئی گل سے تشبیہ دی ہے۔ محلی کے شہار سے یہ شعر اچھا ہے لیکن اچھا ہونے کے باوجود یہ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر نہیں چمکتا۔ پہلے مصرع میں تم و اندوہ کی وجہ سے آنسو پلک پر آئے ہیں اور شاعر نے تم کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں شاربِ گل سے گل کا لٹکانا ایک انبساط کی کیفیت کو سامنے لاتا ہے جو پہلی کیفیت یعنی اظہارِ غم سے مختلف و متضاد ہے۔ غم کا اظہار جب انبساط کی کیفیت کو اظہار دے تو ظاہر ہے کہ غم کے اظہار کا وہ اثر نہیں ہوگا جو شاربِ گل کا مقصد ہے۔ اس لیے یہ شعر اچھا ہوتے ہوئے بھی بے اثر ہے۔ دہائی اور دوسرے اشعار کو بھی دیکھیے۔ ان میں جذبات شامل نہ ہونے کی وجہ سے یوں مضطرب ہوتا ہے کہ یہ ساری بات بھلائی ہے، جیسے جیسے صدمہ بات کی جارہی ہو اور اسی لیے ہماری اس پر یقینی نہیں کرتا اور شعر بے اثر ہو جاتا ہے۔

جذبات سے الگ رہ کر مضمون آفرینی اس دور کا دورِ محان ہے جو یک وقت دہلی اور کھنڈ دونوں مراکزِ ادب میں تیزی سے نمایاں ہو رہا ہے۔ ایک طرف لڑائی پڑی ہو گئی ہے اور وہ جذبہ نے مسخ کیا گم کر دیے ہیں اور دوسری طرف لڑائی نہیں ہے محلی کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اس دور میں ادب کی فنی ترقی اور تیار محان اسی صدمہ میں سفر کر رہے ہیں۔ محبت کے ہاں بھی مضمون آفرینی کا، محان و اثرِ سودا کے ساتھ، تلاشِ محلی کے اسی رخ پر جا رہا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

یار سے مجھے تیرا یہ تصور ہے رات دن جاتا رہا خیال بھی آنکھوں سے خواب کا

ان دو کے سوا کوئی لعل سے نہ ہوا یار یا تیر میری آہ کا یا اس کی فکر کا

جس طرح ہر شجر کو پانی سے تازگی ہے میں لعل دے گا کو دے رنگ و بار دے

محبت سے طریقِ دوستی سے چاہ سے مانگو مرے صاحبِ کنی سے دل جو مانگو راہ سے مانگو

ذہبِ عشق کے ملاقا جو ہم مشرب ہیں وہ نہ کا فری ہوئے لور نہ سلطان ہوئے

حاصلِ محلی کا یہ دور، محان ہے جو ایک طرف محبت کے ہاں اور دوسری طرف لعلوں میں امام بخش، باخ و طالب ملی جلتی رہا ہے جو سب کچھ پڑا اور حیران لعلوں کا بھی تھ صاف حق خاں اختر اور مہدی ملی خاں کی مراد یہی ہے کہ ہاں بھی بطور

آفتاب کی طرح، دوڑے ہوئے لہجوں پر ہے۔

محبت نے ہر جسم کی غزلیں کہیں ہیں۔ سنگار و زینوں میں جو غزلیں کہی ہیں وہ عام طور پر زمین سے ایک جان ہو گئی ہیں۔ دہلوی، رنگ بھٹی کا یہ عام حوالہ ہے۔ نکستوں میں زور زمین پر رہتا ہے اور اسے اس طرح لہجوں کہا جاتا ہے کہ شاعری استادی و تقویرانہ لہجہ کی دھماکے جیسے اور اعلیٰ محفلِ داد کے اور مگرے پر سرائیں۔ دہلی میں یہ محبتِ سخن ہے کہ زمین اپنے وجود یا اپنے مشکل ہونے کا احساس دلاتے۔ اس دور میں دہلی میں بھی غزلیں کہنے کا ارتقا نہ پیدا ہو گیا تھا۔ یہ ارتقا، فراقی کی طرح بلکہ اس سے زیادہ محبت کے ہاں رہتا ہے۔ محبت کی تصدید و طور غزلوں میں اشعار کی تعداد گیارہ سے لے کر چندہ و سترہ یا اٹھارہ، اسی اور پانچ تک ہے۔ ان کے ہاں غزل اور غزل بھی ملتی ہے۔ وغزل بھی ملتی ہیں اور کچھ سے غزل بھی ہیں۔

اگر اس دور کی دہلوی شاعری کا مقابلہ نکستوی شاعری سے کریں تو محسوس ہوگا کہ دہلوی شاعری میں تنہید کی ہے۔ نکستوی شاعری میں شہابی ہے۔ دہلی میں تصوف، جان شاعری ہے۔ نکستوں میں شاعری تصوف سے کم و بیش عاری ہے۔ دہلی میں عشق کا وہی طور ہے جو منظرِ چائے، شاد، حاتم، یحییٰ، تاپاں، میر و سودا اور درد سے عام ہوا۔ نکستوں میں عشق معاملہ بندی ہے جس میں عاشق کی فکر محبوب کے جسم پر ہے اسی لیے سراپا نکستوں کا مقبول موضوعِ سخن ہے۔ دہلی میں احساسِ ہجر ہے۔ نکستوں میں احساسِ وصل ہے۔ دہلی میں عشق کی نوعیت ”حقیقی“ کی طرف لے جاتی ہے۔ نکستوں میں یہ خالص ”سمازی“ ہے۔ دہلی کی شاعری عشق کی شاعری ہے۔ نکستوں کی شاعری عشق کی شاعری ہے۔ دہلی کی زبان پر قدیم اثرات موجود ہیں، نکستوں میں یہ اثرات بالکل کم یا غائب ہو گئے ہیں۔ محبت ان دونوں اثرات کی بجلی میں پس کر رہ جاتے ہیں۔ اور یہیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ پس روایت کی تکرار کے شاعر ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں نکستوں کوئی ”اعجاز“ پیدا نہیں ہوتا۔ ان کا کام چہ کر طرزِ احساس کی تبدیلی کی ضرورت کا شدت سے احساس ہوتا ہے اور بھی وہ کام ہے جو صلیب دوم کے شعرا کرتے ہیں۔

جہاں تک محبت کی زبان کا تعلق ہے وہ دہلی کی زبان کہتے ہیں اور جیسا کہ ہم سمجھتے ہیں، دہلی کی زبان پر قدیم اثرات ابھی باقی ہیں اور وہ عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ یہ وہی اثرات ہیں جو نثرِ اظہارِ فراق کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ محبت کے ہاں ان کی نوعیت و صورت یہ ہے:

کبھو
ہے زہ نہ نیچے عشق کبھو سہم براں کا
دات قصدا دو میرے ساتھ نہ سوچا تھا
کبھو تک
کبھو نے تک ہر لیا نام اس سہم کر کا
تجہ چشم
نیار کا تجہ چشم کی دیکھا عجب احوال
ہم پاس
ہم پاس اب خدا کا فطرت نام رہ گیا
ہو جو
یہ سن دیکھو محبت تم عاشق نہ کبھو ہو جو
جدی
ہے عشق کی منزل کی جدی داد جدی بات
گردے ہے
خفا گردے ہے ہے صبری سے اپنے یاد کو یہ دل
خان
یہ سب میرے وہ خان ہے میرا

اسی طرح شکوہ، توہین، سرکشی، نیاں، اپنلا نیاں وغیرہ الفاظ ملتے ہیں۔

محبت کے ہاں یہ اثرات کم ضرور ہوتے ہیں لیکن پادری طرح متحرک نہیں ہوتے ہیں۔ جب کہ کھٹو کے شعرا نے ان الفاظ کے استعمال کو کم پیش ترک کر دیا ہے۔ اسی طرح ”خ“ کا استعمال، جو عام طور پر بعض الفاظ سے خارج ہو گیا تھا محبت کے ہاں اب بھی ملتا ہے۔ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ہاں بھی اسی کا استعمال ملتا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ قلمذ مصلیٰ کی زبان میں یہ اثرات بھی موجود تھا۔ مثلاً محبت کے ہاں ”خ“ کے استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

خاکہ (خاک) تو ہو اپنا گرا بھی جس خاکہ

ہونکہ (ہونٹ) ہونٹ پر اس گل کے بہت خالے پڑے

بکسولا (گیولا) بکسولا نہ داناں صرا تک آوے

محبت بعض الفاظ کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں حالانکہ قواعد کی رو سے وہ نادر ہیں جیسے لب سے ”مستحب“ یعنی ناپاک لہجہ اور اس کے صحیح کے مراد مستحب و نون دل سے لہجہ اپنا۔ اسی طرح بعض تاریخی شخصیات سے منسوب صفات سے وہ عام کو صفت کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور اس کی جمع بھی بنا دیتے ہیں جیسے:

روز و شب تمھوں نے کیوں کر یہ سے وہ بدھو پیاں یہ پہ گئیں سب دل سے ہائیں مبرکی ابھی اس

محبت کی زبان سے اعتداد ہوتا ہے کہ وہ ملی کی زبان پر اٹھارویں صدی کی زبان کے اثرات دیکھنے کے مقابلے میں، کہیں زیادہ تھے اور خود قلمذ مصلیٰ کی زبان پر یہ اثرات اور بھی زیادہ تھے جس کی تصدیق شہزادہ مرزا سلیمان شکوہ کے اردو بیان سے بھی ہوتی ہے۔ مرزا سلیمان شکوہ شاعری میں ولی اللہ محبت ہی کے شاگرد تھے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ شعرا نے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمن، خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۳۰ء

[۲] تذکرہ شعرا نے اردو، میر حسن، مرتبہ محمد حبیب الرحمن، خاں شروانی، ص ۱۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۳۰ء

[۳] مجموعہ غزل (جلد دوم)، قندرت اللہ کام، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۶۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء

[۴] شاہ افضل قدالما کا سوز، مقالہ گل بھولی بھولیاں (یوٹیوٹیوٹھاری) اور بقول صاحب آغا، اصفہان، ۱۹۳۰ء (سر سید احمد

خاں) لکھلا خاں پٹھان کی کہانیاں، مقالہ ایک چار دیواری میں ہے۔ ”عزاد احمد دلیا کے دلی“، محمد عالم شاہ فریدی، دہلی،

ص ۱۸۸ (بار دوم)، جدید برقی پریس دہلی، ۱۳۳۹ھ

[۵] تذکرہ شعرا نے اردو، نکول پالا، ص ۱۵۹

[۶] تذکرہ شعرا نے ہندی، میر حسن، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری، کاشمیری، لکھنؤ، ۱۹۷۹ء

[۷] تذکرہ شعرا نے اردو، میر حسن، نکول پالا، ص ۱۵۹

[۸] مجموعہ غزل، نکول پالا، جلد اول، ص ۸۳، ۸۴

- (۹) مجموعہ "نغز، بھڑا دل، بھولہ والا" ص ۸۴
- (۱۰) تذکرہ ہندی، مصنفی بھولہ والا ص ۲۳۱
- (۱۱) مجمع الاحکام، مثنیٰ و کمال، ص ۳۰
- (۱۲) تذکرہ ہندی بھولہ والا ص ۲۳۸
- (۱۳) طبقات الشعراء ہند، طبعین و کریم الدین، ص ۳۳۸، دہلی ۱۸۳۸ء
- (۱۴) تذکرہ ہندی بھولہ والا، بیضا اور مجمع الاحکام (تین تذکرے)، ص ۱۳۰
- (۱۵) تذکرہ شعرائے ہندی، مکتوب خط میر حسن ۱۱۸۸ء، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۷ء
- (۱۶) تذکرہ شعرائے ہندی بھولہ والا ص ۲۷۶
- (۱۷) مجموعہ "نغز، بھڑا دل، بھولہ والا" ص ۸۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء
- (۱۸) حمزہ خٹک، نواب اعظم الدوار سرور، ص ۶۷، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۱ء
- (۱۹) انجمن ترقی اردو کے نصابی "نفل" کے لیے میں مشتاق خلیفہ صاحب کا شکر گزار ہوں۔ (ج۔ ج)

تیسرا باب

روایت کی تکرار

شہزادہ سلیمان شکوہ: حالات و شاعری

مرزا احمد سلیمان شکوہ (۱۱۱۰ھ) ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جنہوں نے اپنے ذوق شاعری اور سر پرستی سے اس دور کو متاثر کیا۔ اس دور کے چاروں بڑے شاعر: انشا، صحنی، اجڑات اور نقیبان کے محفل تھے۔ ولی اللہ محبت ان کے استاد تھے۔ میر سوز نے بھی شہزادہ سلیمان شکوہ سے دو سال انعام میں پایا تھا (۱۱۲۴ھ) ان کے علاوہ کھٹو کے دوسرے شعرا بھی سلیمان شکوہ کی محفل مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ انشا و صحنی کا شعرا کیلئے مسرکہ بھی، جس کا چرچا آج تک ہوتا ہے، سلیمان شکوہ کے دربار ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ سلیمان شکوہ بادشاہ ولی شاہ عالم جانی کی اجازت سے اور خواجہ عالم ہی کی طرح دربار کی تاریکی میں کندہ ال کر قلعہ کی فصیل سے اترے اور ایک کوجری چلے پر سوار ہو کر وہ پاپا رکیا اور سبز رفتار گھوڑے پر سوار ہو کر رام پر پہنچے۔ وہاں سے مراد آباد ہوئے ہوئے صوبہ اورنگ آباد میں کھٹو سے شبن کوں اور شیخ منج کے مقام پر فیروز شاہ اور جن ماہک ٹھہرے۔ آصف اللہ وہ چونکہ شہزادہ جہان دار شاہ جہاں بننے کا اس سے پہلے استقبال کر چکے تھے اور کچھ عرصے بعد ان کے طرز عمل سے ناراض ہو کر انھیں چارلس بھیج دیا تھا اس لیے سلیمان شکوہ کے قیام کو خلاف مصلحت سمجھتے ہوئے استقبال کے لیے نہیں گئے۔ جن ماہک بعد گورنر جنرل کارنوالس کے بھانے پر آصف اللہ نے صرف ان کے استقبال کو گئے بلکہ شہزادے کو سوار بھل جاتے ہوئے شہر میں لائے۔ قیام کے لیے کوٹلی دی اور پاور پی خانے کے اخراجات کے لیے چھ ہزار روپے مقرر کر دیے (۱۱۳۱ھ) کھٹو میں سلیمان شکوہ کی آمد ۱۲۰۵ھ تا ۹۰۱ھ کا واقعہ ہے (۱۳)۔

شاعر و شاعری سلیمان شکوہ کی محفل میں چلی تھی۔ ان کے والد شاہ عالم جانی بھی شاعر تھے اور آفتاب محفل کرتے تھے۔ جاگیردارانہ نظام میں ہر باروں کی شہرت شاعروں اور صاحبان علم و کمال کی سرپرستی سے ہوتی تھی۔ سلیمان شکوہ نے بھی صیفہ شاعری قائم کیا اور محفل مشاعرہ ترتیب دی۔ ساتھ ہی اس دور کے ممتاز شاعروں کو بلازم رکھ لیا۔ سب سے پہلے انکلازم ہوئے۔ انشا نے صحنی کو بلازم رکھ لیا اور ان کے بعد جرات نے۔ سعادت واراں دکن پہلے ہی سے بلازم تھے۔ ولی میں سلیمان شکوہ پانچواں بلازم رکھاتے تھے (۱۵) ان کی وفات کے بعد ولی اللہ محبت کو دکھانے گئے اور یہ سلسلہ کھٹو میں محبت کی وفات تک جاری رہا۔ محبت کے بعد وہ پانچواں بلازم رکھانے لگے۔

سلیمان شکوہ ہواش مند انسان تھے۔ خاصوٹی سے حالات کو دیکھتے اور زندگی گزارتے رہے۔ اسی وجہ سے ان کے اخراجات سلسلے اور ہواشت کرتی رہی۔ جب قاری الدین حیدر کا دور پاور انگریزوں کے استاد سے دے وہ ”لو اب دیر“ کے بھانے ۱۸۱۹ء میں ”بادشاہ“ بن گئے تو سلیمان شکوہ سے برابری کے درجے پر ملاقات چاہی۔ شہزادے

نے ریاضیات کے کئی سے مذاقات تو کی لیکن مختصر کل کی بیماری کی وجہ سے فوراً محفل برخاست کر دی۔ نئے بادشاہ غازی الدین حید نے اپنی بادشاہت کو مستحکم کرنے کے خیال سے شہزادہ سلیمان شکوہ کی بیٹی مریم بیگم سے ولی عہد نصیر الدین حید کی شادی کر دی لیکن نصیر الدین حید ان کی دوسری بیٹی ملکہ بیگم پر، جو مرزا سلیم بخت سے بیاہی ہوئی تھی اور کھٹو میں تھی بفریخت ہو گئے اور عقد کے خواہشات روئے۔ سلیمان شکوہ نے انکار کیا تو بادشاہ نے غضب ناک ہو کر انھیں شہر سے نکل جانے کا حکم صادر کر دیا۔ سلیمان شکوہ کھٹو سے کاٹھ چلے گئے اور وہاں سے گمرہ چلے گئے اور وہیں تقریباً پانچ سال زخم بردہ کر ۱۵۹۵ء یا ۱۵۹۳ء ۲۴ مئی ۱۸۳۸ء کو وفات پائی اور سکھروہ میں اکبر بادشاہ کے مقبرے میں دفن ہوئے۔

”رحمت خدا“ بادشاہی ہے (۶) لویا حصار پر یہ قلعہ تاریخی کتبہ ہے:

چوں فرمود رحلت سلیمان شکوہ ز دار فانی سوسے ملک جا
بہال دو صدائف و پنجاد و سہ بہ فضلہ است و نیم زری سرا
وہاں دم ز قلعہ بخا ایں رسید جو کرد بر شاہ ”رحمت خدا“ (۱۵۹۳ء)
سلیمان شکوہ اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے اور صاحب دیوان شاعر تھے۔ شیلٹ نے لکھا ہے کہ ”اکثر شعرا نے جاگیر خواں منتقش سیرود کا سیلاب جوڈنڈا (۱۷ اقسام ادنیٰ منتقش) (م ۱۳۳۰ء) نے سلیمان شکوہ کی مدح میں (۱۳۳۰ء) تصانیف لکھوات لکھی اور انکا (م ۱۳۳۳ء) کا مشہور قصیدہ ”عاشق و مہر“ میں نے جوئی بحر گل پر کر دیا۔“ بھی سلیمان شکوہ کی مدح میں لکھا گیا ہے۔

سلیمان کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس دور میں شعر و ادب کے سب سے بڑے سر پرست تھے۔ خود محلات ادب کے تحکمرانوں کے دربار سے بلکہ راست اپنے شعراء و اہل بیت نہیں تھے چہنچہ اس وسیلہ طوار محفل شخراوے کے دربار سے واپس تھے۔ سلیمان کو نہ صرف شعر و شاعری کا ذوق تھا بلکہ خود بھی شاعری کرتے اور مصرع طراح پر غزلیں کہتے تھے۔ ان کے ”دیوان“ ۸۱ میں ایسی متعدد غزلیں ملتی ہیں جن پر اس دور کے ممتاز شعراء مثلاً برأت، افغانی، منگل اور رحیم نے بھی مطلع لکھا ہے۔ شکار زمینوں میں بھی انھوں نے رواں اور صاف غزلیں کہی ہیں۔ ان کے ”کلیات“ میں زمانہ کھٹو کا کلام بھی شامل ہے اور زمانہ ولی کا بھی۔ ان کا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ وہ ہر اس رنگ میں شعر کہتے ہیں جو اس زمانے میں مقبول و پسندیدہ تھا۔ ان کے کلام میں اسی لیے مختلف طرز اور لہجے ملتے ہیں۔ شاعری ان کے لیے ایک دلچسپ مشغلہ ہے جس کا مقصد مجلس زندگی کو روشنی بخشنا ہے۔ بنیادی طور پر ان کا لہجہ زبان دیوان کے عام ناشرانہ رنگ سے بنتا ہے لیکن ان کا یہ فطری لہجہ بھی کھٹو رنگ و اثر کی وجہ سے صوب جاتا ہے۔ اس زمانے میں دو طرز، دو انداز مقبول تھے۔ ایک ”معاذ بندہ“ کا طرز جس کے سب سے بڑے اور نمایاں شاعر برأت تھے اور دوسرا ایسی سنگارخ زمینوں میں غزلیں اور مستقل غزلیں کہتا جس سے قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہو۔ سلیمان شکوہ نے یہ دونوں اعزاز اختیار کیے۔ لیکن ان کی معادلہ بندی مختلف رنگ و مزاج کی حامل ہے۔ یہاں ”محبوب“ ”خود“ ”عاشق“ کو مانتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ اس کی خوش بختی ہے کہ وہ اس سے مل رہا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کل خفا سے دیکھ مجھ کو گو گدا کر بولے آپ اے کوئے کو وہ بھی آئی تمھاری ناک پر
لے لیا چٹ سے بوسہ تو بولے ہم نہیں تھہ سے بولتے بھل دور
نئے میں کے وہ سب مجھ سے یوں گئے کہنے ہلو نہ سو رہیں ہم تم چنگ کے اوپر

وہ آنکھ بھری میں مجھے پتہ نہ کر
بولے کہ مرے سر کی قسم کھولے اگر جہنم
جرات کے پاس محبوب کی اہمیت ہے۔ وقت وصل عاشق اس کا طمع طمع سے خیال رکھتا ہے، روٹھ جائے تو اسے مٹاتا
ہے لیکن شہزادے سلیمان شکوہ کا محبوب غور عاشق کو مٹاتا ہے۔ وصل کو خود اپنے نصیب کی طواری جاننا ہے۔ اس روئے نے
سلیمان شکوہ کی معاملہ بندی سے وہ مزہ بھی لیجیں لایا جو جرات کی شاعری میں ملتا ہے مثلاً سلیمان کے یہ چند شعر دیکھیے:

کل سلیمان چلا جو روٹھ کے میں تو مجھے بس کے وہ مٹانے کا
میں روٹھ کر چلا تو سلیمان وہ بول اٹھے آگے قدم رکھے تو تارا بول چے
اس پری کے زپے نصیب انجی جو سلیمان کے ساتھ جا سوتی
وہ پری رات سلیمان سے یہ فس کر بولی آئے آئے پاس آئے اور سو رہے
رہا سنگار دہیوں میں شعر کہنے کا وہ وصل تو وہ سلیمان نے رواج زمانہ کے مطابق قبول کیا تھا لیکن یہ رنگ ان کے حراج
سے مطابقت نہیں رکھتا۔ وہ تو چھوٹی اداس بحر میں زبان کے بظاہر سے وہ شعر کہنے کا حراج دیکھتے تھے۔

کہا میں نے کہ ہوتی کیوں غما سے تو بولے آپ کی صاحب بلا سے
جہنم عرفاں سے دیکھ تو اسے ماہ مر آئینہ دار ہے کس کا
عشق میں دیکھتے ہی قدم ہم نے سر پہ اپنے اٹھا پہاڑ لیا
میں کہا مر جا ہوں، بولے مرے مرے کے پیچھے نہ مرنے کوئی
برقع ناخداہیزم میں تو مہندہ سے گردن حالت ادھی ہو جانے کی تلخیر کوئی

گالیاں سنگروں پر بات میں اب دینے لگے

دیکھو جھڑتے ہیں کیا مہندہ سے مرے پار کے پھول

یہ شاعری روایت کی نگہ رازی کی شاعری سے اسی لیے اس میں گیسے پنے پن کا احساس ہوتا ہے۔

سلیمان شکوہ نے رواج زمانہ کے مطابق نہ صرف وہ غزل سر غزل کیے بلکہ سنگار دہیوں میں ایک
ساتھ (۹) غزلیں بھی کہی ہیں۔ ان کے کلام کو چھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی بادشاہ یا شاہزادے کا کلام ہے۔ وہ بار بار
دارت تاج و تخت ہونے کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں:

کیوں تختہ شہی کے ہم وارث نہ سلیمان ہوں ہے گل اٹھی کے سایے میں یہ گل اپنا
ہو کیوں نہ تاج و تخت سلیمان کو لب نصیب سایہ ہے اس کا فرق پو شیراز کا
تاج شہی کا وارث تو کیوں نہ ہو سلیمان تیمور کا ہے پوتا عباس کا نوراسا
تاج و تخت اپنے سلیمان کو یا شاہ نجف آپ جا ہیں تو ابھی ملی میں دلا کتے ہیں
باطل بہر خدا اپنے سلیمان کو شہنشاہ تاج شہی خلیفہ، شہل سلیمان کیجئے

اسی طرح اپنی غزلوں کے مطلعوں میں اپنے گھٹس کی رعایت سے وہ سارے اشارے مثلاً تختہ سلیمان، پری، دلچ،
بقیس، سہام، د، خاتم وغیرہ کے الفاظ لاتے ہیں جن کا تعلق حضرت سلیمان سے ہے۔ جس سے متعلق میں ایک لطف دار
دلچسپ معنویت پیدا ہو جاتی ہے:

سرنگی گر وہ پری زاد سلیمان سے کرے تو چلا دے وہ ابھی طم سے قہیر کے پ

جدید پیش قدمیوں سے جاگڑ کر یہاں
اب کوئی دم کو سلیماں کی سواری اتاری
مشتاقی جو ہمیشہ سانسِ کلِ رات سلیماں نے
نہیں آگئی ان کو اور وہ پار مہا کبھی
خوف سے لوگوں کے خاتم کو سلیماں وہ ہی
جہری خاطر اسے مٹتی میں چمکاناتی ہے

کلیاتِ سلیماں شکوہ کا بڑا حصہ غزلوں پر مشتمل ہے۔ ایک مستزاد بھی ہے اور وہ قصیدے بھی۔ ایک مثنوی بھی ہے جو مثنوی کی روایتی سنت کے مطابق نہاجات، نعت و حقیقت سے شروع ہوتی ہے اور ”دوبیان ہے قمرانی طویش“، ”دو حرفِ سراپا“ اور ”کلام گزشتہ کی یاد“ پر ختم ہو جاتی ہے۔ فارسی کلام (۱۷۷) غزلیات، ایک غزل، ایک فرد، چار رباعیات اور ایک بیت پر مشتمل ہے۔ بحیثیت مجموعی سلیماں کی شاعری میں کوئی انفرادی رنگ یا گہری معنویت نہیں ہے۔ وہ سامنے کی باتیں، جن میں کبھی کبھی زبان کا لطف آ جاتا ہے، بیان کرتے ہیں۔ وہ اس دور میں اس لیے قابل ذکر ہیں کہ انھوں نے دہلی سے لکھنؤ آ کر شاعری اور شاعری کی انکی سرپرستی کی کہ خود سلاطین اور اس دور میں یہ نہ کر سکے۔ انشاء، برائت، مسکنی، محبت، دو گھن، سلیماں شکوہ کے دربار کے ہی شاعر تھے۔

اب تک انشاء، مسکنی کے مگر کے میں سلیماں شکوہ کی حمایت کا پہلو نظروں سے اوجھل تھا۔ ”کلیاتِ سلیماں“ کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ سلیماں شکوہ، انشاء کے طرف دار اور مسکنی کے خلاف تھے۔ انھوں نے اس زمین میں خود بھی دو غزلیں کی ہیں اور انھیں سرمغل پر صوبہ لکھنؤ کے مغل کے مغل میں یہ شعر آتا ہے:

ایک اور غزل کہیے سلیماں اب انکی
جس سے کہ شکوے شاعرِ مظلوم کی گردن
یہ ”شاعرِ مظلوم“ مسکنی تھے اور اس کا ثبوت دوسری غزل سے ملتا ہے جس میں واضح طور پر نہ صرف مسکنی کو سبیاں کہا ہے بلکہ ان کی غزل کا جواب دے کر اعتراضات بھی کیے ہیں:

پانچو نہ میاں مجھ سے کہ سرکیوں ہو جھکاے
اختر بھی سنی ہے کہیں مجھ کی گردن
سب صامیوں نے اس کو جہانِ حاکم ہے یہ کہیے
دیکھی ہے کسی نے بھی مظلوم کی گردن
اور دوسری ہے لفظِ بلور اس کو بھی ناحق
ظہیر یا زہد حق سے بلور کی گردن
بھر تیسری بانہی جو باقی پر ہوا ہو
ہاں اس پہلی حق سے معذور کی گردن
بھر چوتھی کڑی لفظ ہے کہتا اسے کڑی
ہو اس کڑی میں تم سے ہی شکوہ کی گردن
کاغذ سو بیت سو لکاتے ہیں عزیزو
مشتاق وہ کیا جس کی ہوا غور کی گردن

اس غزل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سلیماں شکوہ شاعرِ مظلوم میاں مسکنی سے ناخوش تھے اور انشاء، جو ہا کے زرا کو دیکھتے تھے، انشاء کے کہ نہ پر سبیاں میں کوہِ چہ نہ اور بھر جو کہ انھوں نے کیا اس میں خیر اور سلیماں شکوہ کی مرضی شامل تھی اسی لیے مسکنی نے قصیدہ ”اس“ (قصیدہ در اتمام انشاء) لکھا اور اسے سلیماں کو پیش کر کے آصف الدیوان سے انصاف کے طالب ہوئے۔

سلیماں شکوہ کی زبان پر دہلی کی زبان کے اثرات موجود تھے اور اسی لیے برائت، انشاء کے برخلاف ان کے پاس وہ الفاظ استعمال میں آتے ہیں جو اس دور میں لکھنؤ میں متروک ہو گئے تھے مثلاً:

نکھا (چڑا): اور بھر بھگے اس بھرے کھانے کا حوا
ابے کبے

نال بال یہ سب نال بال کی صورت
ڈھکارتا کیا خوشتر منہ سے اہکار ہے ہو یارب
دھکدھکی جزا جو دھکدھکی پر تک رہے ہے

اسی طرح "کسو" دو ہیں۔ "آؤ" تک۔ "اب کی" چنگا ہوئے گا۔ "دیکھوں ہوں"۔ کے الفاظ اور فعل کی وہ صورتیں، جو رملی اور بالخصوص قلم معلیٰ میں راجح تھیں، ملتی ہیں۔ چند اور الفاظ جو سلیمان کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے اور جن کا تعلق قلم کی زبان سے ہے، وہ سوائے سلیمان شکوہ کے کسی اور شاعر کے پاس نہیں ملتے مثلاً سلیمان "یہ" "یا" "پہ" کے بجائے "یہ" بولتے ہیں جیسے:

(یہ۔ پ)۔ یہاں تک حسن یا مفتون سے چاہئے کہ اور شاعر

تو یہ آپ کا ہم پر احسان ہو گا

ایک قول میں "پہموز" ردیف ہے ایک اور قول میں "پہر کا" ردیف ہے۔
اسی طرح "ط" کا استعمال کلمات سے ملتا ہے۔ یہ استعمال آج کے دور میں ہی کم و بیش ختم ہو گیا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ شاعران اور سلاطین کی زبان پر اب بھی چڑھا ہوا تھا مثلاً:

راجہ (رات) راجہ تو سب کٹ گئی اس کے قصور میں کہیں

ترپا (ترپا) اس قدر ترپا کہ میرا خون سے دامن بھر گیا

گہرا گہرا (گہرا گہرا) دیکھتے کیا ہو گہرا گہرا آنکھیں

بہن بھلا نہاں (اپنی نہاں) جن میں یہ شوخیاں ہوں۔ یہ پہنچ نہیں ہوں

اجہ (ات) وہ ہاتھ کہ جس سے کام نکلے

انجی (انجی) منہ سے مت بات نکالو کہ انجی

سکسا (سکسا) کوئی تقدیر کے کھیلے کون سا سکسا ہے

بھی صورتیں دلی اظہار کے ہیں بھی ملتی ہیں جن کا ذکر ہم محبت کے ذیل میں کرتے ہیں

حواشی:

[۱] تذکرہ بھٹی، نظام برہانی مصنفی، مرتبہ مولوی عبداللہ، ص ۱۲۹، جنم ترقی اردو دار لک ۱۹۳۳ء۔

[۲] تذکرہ بھٹی، ایضاً ص ۱۲۱

[۳] سوانح سلاطین اردو، جلد اول، کمال الدین مدنی، مصنفی، ص ۵۷-۵۸، مطبع نولکھور ریکسٹر، اکتوبر ۱۸۹۶ء۔

[۴] ایضاً ص ۲۸۲۔

[۵] مجموعہ مغلزادہ قدرت اللہ کاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۰۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء۔

[۶] غزلیہ شعرا، عبدالغفور خان نیرا، ص ۲۲۱، مطبع نولکھور ریکسٹر ۱۸۷۳ء۔

[۷] انگشت ہے خار، مصطفیٰ خان فیض، مرتبہ کلب علی خان قاضی، ص ۲۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۸] کلیات شاعرانہ سلیمان شکوہ، مرتبہ ڈاکٹر شاہ عبدالسلام ریکسٹر ۱۹۸۲ء۔

چوتھا باب

روایت کی تکرار

میرزا محمد تقی خاں ہوس: حالات و مطالعہ شاعری

نواب میرزا محمد تقی خاں، ہوس شخص (۱۱۸۰ھ - ۱۲۵۱ھ) ۹۷ - ۹۷۶ - ۱۷۶۶ - ۱۸۳۵ء) اس دور کے ممتاز شاعر تھے جنہوں نے دسرک ایک ضخیم ”ذویان“ یادگار چھوڑا بلکہ اپنے عہد میں محفلِ مشاعرہ کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی سرپرستی بھی کی۔ غلامِ ہوائی مصطفیٰ ان کی سرکار سے وابستہ تھے [۱] شعرا کی سرپرستی کے باعث سعادت خاں نامہ نے انہیں ”شاعرِ سبکی“ (۲) لکھا ہے۔ میرزا ہوس افکار الدولہ نواب مرزا علی خان بہادر کے بیٹے اور عہدِ محمد شاہ کے امیرِ مومنین الدولہ محمد رفیع خاں کے پوتے تھے۔ عظیم الدولہ مرزا محمد خان، مرزا محمد علی خاں، سالار جنگ ان کے چچا اور رفیع الزہرا نواب بہمدیکم (وفات ۱۲۳۱ھ) ۱۸۱۶ء) چچا بھی تھیں۔ نواب بہمدیکم نواب شہاب الدولہ کی بیٹی حکیم اور نواب آصف الدولہ کی والدہ تھیں۔ نواب ہوس کا بیٹا میرزا علی تقی خاں (۳) اور دو بیٹیاں حیات النساء (۴) اور پارسا (۵) بھی شاعر تھیں۔

میرزا ہوس کا سالِ پیدائش اور سالِ وفات دونوں معلوم نہیں ہیں لیکن معاصرینہ کہیں کی بدولت ان کا تئیں کیا جاسکتا ہے۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ”عرشِ ازجہل تھوڑا عرصہ بعد ۱۱۶۰ گویا آغاز تک ۱۲۲۱ھ کے وقت ان کی عمر اگر ۴۴ سال مان لی جائے تو ہوس کا سالِ وفات کم و بیش ۱۱۸۰ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالودود کا بھی یہی خیال ہے کہ ”مصطفیٰ نے ہوس کا حال غالباً ۱۲۲۱ھ میں لکھا ہے“ [۷] اسی طرح ”تذکرہ شعرا“ [۸] میں ہے کہ ”دوڑے چند است کہ ازیں دار ہوس رفت“۔ یہ تذکرہ قاضی عبدالودود کی تحقیق کے مطابق ۱۲۲۵ھ اور جب ۱۲۵۱ھ کے درمیان لکھا گیا [۹] اس کے معنی یہ ہونے کہ ہوس کا انتقال ”رجب“ ۱۲۵۱ھ سے چند ماہ پہلے ہوا۔ سالِ وفات ۱۲۵۱ھ کی مزید توثیق نواب ہوس کے بیٹے کی تقسیم کے کاغذات سے بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ وثیقہٴ فوس سے ۱۲۵۱ھ معلوم ہو سکا کہ ان کے بیٹے کی تقسیم ۲۰ شوال ۱۲۵۱ھ/ ۸ فروری ۱۸۳۶ء کو مکمل میں آئی تھی اس لیے یقین ہے کہ ہوس نے تاریخِ تذکرہ سے چند ماہ قبل انتقال کیا ہوگا [۱۰] ان تمام شواہد کی روشنی میں ہوس کا سالِ وفات ۱۲۵۱ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

ہوس مصطفیٰ کے ممتاز شاگرد تھے۔ ۱۲۲۸ھ میں مصطفیٰ نے لکھا کہ ”عرصہٴ چار سال گذشتہ ہاشم کی ملازمت و رفیق الیاف نامہ مرابہ استاد و بدانشو ہمیشہ مشورہ و سخن از من کی گیریند“ [۱۱] گویا ۱۲۱۷ھ سے مشورہ و سخن و ملازمت کا یہ سلسلہ شروع ہوا۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ہوس ”جہانِ سلیم الذہن و ذی الطبع“ [۱۲] تھے۔ عظیم الدولہ مرود نے بتایا ہے کہ ہوس ”امیرِ زور، خوش انضباط، قابلِ و عریف، عمدہ معاش تھے (۱۳) سب سے محبت و خلوص سے پیش آتے تھے۔ خود بھی ایک شعر میں کہا ہے کہ:

وہا ہر ایک سے جدا گانہ گئے تھا پس مرگ

عشق پر فتح میری گمراہیوں میں ہوں گے

صحفی نے انہیں جو ایسے بزمِ بر فضائل و کمال آراستہ، دورِ حالِ مہذب الانحاطی ہیں راستہ..... بزرگانِ ایستادہ
مغربِ تنگ و سلاطینِ کادہ آدہ و اندو خود مغربِ ثواب و ازیم..... (۱۳) شیلٹ نے انہیں "مسطور" کا نام دیا ہے وہ مصدر
اسماءِ حمیدہ (۱۴) لکھا ہے۔ "مسطور" خاں جو بنگالی نے لکھا ہے کہ ہوتی "مسطور" میں بزرگ ہے" (۱۶)

ہوں اپنے دور کی ایک پندہ یہ وہ اور مقبول شخصیت تھے۔ اپنی خوش اختیاتی، خوش گدائی، شعر گوئی، دورِ علم، دوری
اور طری و طبعِ طری مشاعرہوں کے اتمام و حرکت کی وجہ سے معاشرے میں عزت و احترام کی نعمت دیکھے جاتے تھے۔
شاعر بھی ایسے تھے کہ ان کے اشعار اس زمانے میں خاص و عام کی زبان پر چڑھتے ہوئے تھے جس کی تصدیق صحفی کے
اس بیان سے کرتے "اشعارِ بدائش زبان نہ مصفاۃ کبار" سے کی جاتی ہے۔

ہوں نے ختم "وہاں اردو" کے علاوہ ایک "مثنوی" "نئی بھوں" اور ایک "مثنوی" "نکل و صوبہ" کے نام سے
تصنیف کی ہے۔ "مثنوی" "نئی بھوں" کے علاوہ ان کا "وہاں اردو" اور "مثنوی" "نکل و صوبہ" سب طبعِ مطبوعہ ہیں۔ سید
حسین بھٹائی نے ۱۸۹۶ء میں "مسطور" کا اشعار "کے تحت کلام ہوں کا انتخاب کیا تھا جو بعد میں ایک اور مجموعے
میں اس سے شائع ہوا۔ مسرت موہانی نے "انتخابِ سخن" کی جلد ششم، جز دوم میں بھی ہوں کا انتخاب ۱۹۳۳ء میں
شائع کیا تھا۔ ہوں کے بہت سے خطوط مختلف کتب خانوں کی دست ہیں (۱۵) میرے پاس "وہاں ہوں" کے
خطوط کی جو بنگالی نقل ہے وہ ۲۰۰۰ مسطور مسطور ۱۹۸۱ء کا نسخہ ہے اور جس کا کاتب بلکہ خاں ہے۔ میں نے مطالعہ ہوں
میں اسی خطوط (۱۶) و (۱۷) کی تصویریں اسلام آباد سے استفادہ کیا ہے۔

ہوں اپنے دور کے ایک کاردارِ انکام و مقامی، گوہرِ مقبول شاعر تھے۔ مقبول شاعر وہ ہوتا ہے جو اپنے دور
کے فرد و معاشرہ کے جذبات و احساسات کی ترجمانی فنی شعور کے ساتھ اس طور سے کرتا ہے کہ اس کے شعر عامہ خاص کی
زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ ہوں اس دور میں ایک ایسے ہی شاعر تھے۔ اب سوال یہ ہے کہ آخر ہوں کے کلام میں ایسی
کون سی بات تھی جس نے ان کو ایسا مقبول بنا دیا کہ ان کے شعراؤں کی ترجمانی کر کے لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے۔ ان
کے کلام میں رموز و کنایات وہی ہیں جو دوسرے معاصر شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں۔ دو چہرہ کی طرح دو اپنی شاعری سے
دوست ہیں۔ ان کے ہاں نکل و بطن، جنس و سپاہ، جان و باطن، و غیرہ کی علامات اور دوسری جہتوں بھی استعمال ہو رہی
ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ ہوں نے ان رموز و کنایات کا رشتہ زمانے کے حالات، واقعات، سماجیات، اپنے عہد کی صورت
حال اور بے پردہ ہوتی ہوئی تہذیب کی گرتی و پھرتیوں سے اس طرح بنا دیا ہے کہ سامع یا قاری وہ بے ہوں کے شعر سننا
یا چڑھتا ہے جو اس کا ذہن، اپنے چاروں طرف ہونے والے واقعات و سماجیات سے جاملتا ہے اور اسے ہوں کے
اشعار میں اپنے دلی جذبات و احساسات کی اشعار انہیں ملنے کے ساتھ، ایسی ترجمانی ملتی ہے کہ وہ انہیں کہہ کر ہلکا ہوتا
ہے۔ ہوں اپنے اشعار میں براہِ راست واقعات کا ذکر نہیں کرتے لیکن ان واقعات سے پیدا ہونے والے احساس کو
اعراض، فنی و فحشی کے ساتھ اس طرح شعر کا جامہ پہناتے ہیں کہ سامع یا قاری کا ذہن، اس واقعہ سے براہِ راست
واقعہ و حشر ہے۔ اس واقعہ سے جاملتا ہے اور نتیجتاً سے کہا ہوا شعر سامع کے دل کو قہراً لیتا ہے۔ میر نے بھی اپنے دور
میں یہی کیا تھا۔ انھارہیں صدی کی بغض پر میر کا کام تھا اور اس سے پیدا ہونے والا احساس ان کی شاعری اور لہجے میں
اس طرح سراپت کر گیا تھا کہ میر کی شاعری اس دور کی ترجمان اور آواز بن گئی تھی۔ لیکن میر نے یہ کام وہ خطوط پر کیا

ہے۔ ایک سچ پر وہ مخصوص واقعات اور اس کا کرب براہ راست اس دور کے انسان کو متاثر کرتا ہے اور دوسری سچ پر وہی شعر اپنے دور سے نکل کر آقا سے جاتا ہے۔ میر کی مقبولیت و عظمت اسی دو سچ کی تبادلی میں پید ہوئی ہے۔ میر کے زمانے میں میر کے شعراں واقعات اور اس لحاظ کی وجہ سے مقبول تھے جس سے اس دور کا انسان گزرا یا گزرتا رہا تھا۔ آج میر کے شعر پڑھتے ہوئے وہ واقعات آج کے انسان کے سامنے نہیں آتے لیکن سچی و احساس کی آفاقی صورت آج بھی ہمارے دلوں میں اثر جاتی ہے۔ اسی لیے میر اپنے دور میں بھی مقبول و عظیم تھا اور آج بھی مقبول و عظیم ہیں۔

مرزا تقی ہوں کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک سچ کی تلاش میں ہیں۔ وہ اپنے دور کی ترجمانی تو کامیابی سے کر سکے لیکن آفاقیت کی ملکیت کو محسوس نہ کر سکے۔ اس لیے آج ہوں کے اشعار ہمارے دامن و دل کو اس طرح نہیں پکڑتے جس طرح میر کے شعر پکڑتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ہوں اس دور کے مقبول شاعر ہوتے ہوئے بھی صنفِ دوم میں محسوس نظر آتے ہیں۔

ہوں کی شاعری میں ایک طرف روایتی اشعار و سادہ و سخی پر آپ سے حکام کرتے ہیں لیکن ایسے اشعار بھی ہیں جو اپنے دور کی ترجمانی کرتے ہوئے احساس اور ادراک کی گہرائی، کرب کی کیفیت اور احساسِ غم و غری کی شدت سے آج کے قاری کو بھی متاثر کرتے ہیں مثلاً یہ فزل دیکھیے:

اس پر ہی رونے نہ دیکھو سے ہے لہاں کیا کروں	سر کہاں بچوں کہاں جاؤں، اٹھی کیا کروں
ہے گواہی در کی حیرتے سلطنت اے شاہِ حسن	لے کے میں یہ تاج و تخت و بادشاہی کیا کروں
دمل کا دن ہے دے گھوڑوں میں میرے سامنے	ہے کھڑی شہنائے مڑ گھوڑوں کی سپاہی کیا کروں
تختِ تختہ ہو گیا طوفان میں آ کر جہاز	تم سے اے بادِ بیاں اپنی جاتی کیا کروں
دیکھ کر وضعِ قرباشی حیرتی، بولا یہ گل	سامنے اس کے ہے لاف کج گدای کیا کروں
ہے قزو دشن یہ محضر دیکھ کر خون کا ترے	سوچتا ہے اس پہ میں اپنی گواہی کیا کروں
نکلے کھڑے دل اٹھا جاتا ہے پہلو میں ہوں	دخ کرتی ہے تپان کی گم نگاہی کیا کروں

اس دور میں جب یہ فزل مشاعرے میں پڑھی گئی ہوگی، اور وہ کے واقعات اور وہی کے سانحات ایک ایک کر کے سننے والوں کے سامنے آ گئے ہوں گے۔ ”کیا کروں“ کی روایت اس بے چارگی و لا چاری کو اور میز کردہ ہے جس سے یہ معاشرہ اور اس کا فرد و چارہ و سارا معاشرہ معاشی و سماجی اعتبار سے ایسے اندرونی خفقان میں مبتلا تھا کہ اسے کوئی اور راستہ نظر نہیں آ رہا تھا۔ یہی اس کی بے چارگی تھی ”کیا کروں“ روایت کا راستہ شہور کا راستہ ہے اور اسی لیے اس فزل میں رو بہِ صحرایا آ پائینے والا بھی نہیں ہے۔ ایک فزل کے یہ چند شعر اور دیکھیے

غلام وہ قید رہیں غلام وہ آزاد کریں	ہم کو جانتے نہ رہی اتنی کہ فریاد کریں
گل سے کہہ جائے اسیروں کی طرف نہ سے یہ مہا	قید سے چھوٹنے تو ہم پھر جہنم آباد کریں
مجھ کو ڈار ہے نہ کہیں باو مہا کے جھوٹے	اس مہن سے بھی میری خاک کو برباد کریں
کہہ شہور ان کو ہو تو زحمتِ سہانہ چمن	طرز میں نالہ کے اپنا مجھے استاد کریں
جن زمین کو ہوتی پاس ہو قافل کا بھلا	کس طرح نالہ نہ ٹھہر بیداد کریں

یہی لہجہ، یہی طرز ہوں کا اصل لہجہ ہے اور اسی لہجے میں اپنے دور میں ہوں کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔

سب سے جدا ہے لہذا ہمارا تو اسے ہوں
 ہوں کے اشعار میں یہ اشارہ سادھے واضح اور معاشرے کی روح کا کرب ان میں اس طرح بچ سکتا ہے
 کہ یہ اس دور کے فرد کے ترجمان ہیں کہ ان کی فکری (کیتھارسیس) کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ شعر کے ذریعہ فرد کے
 جذبات کا ترجمہ فکس ہوتی کی شاعری کی اہم و بنیادی خصوصیت ہے۔ سیاسی، معاشرتی و معاشی حلقے سے پیدا ہونے
 والی صورت حال کا اظہار ہی معاشرے اور فرد کے جذبات کی ترجمانی کر سکتا تھا اور اس دور میں ہوں کی شاعری بھی کام
 کرتی ہے۔ یہ چند اشعار اور دیکھتے ہیں تاکہ اس مختلف رنگ و سخن کا باری طرح اندازہ ہو سکے:

ہاں وہ چلنے لگے دب کچا فکس میں میرے	ہے ستم جب مجھے صیاد نے آزاد کیا
چلنے لگے لالہ دگل باؤ گھڑاں کے ہاتھوں	حیف صد حیف کہ وہ رنگ گستاں نہ رہا
نہ کوہ نہ صحرا نہ جاپاں وطن اپنا	اک عمر سے ہے گوشہ زنداں وطن اپنا
مرغان فکس کہتے ہیں صیاد سے رو کر	کیا دن تھے جو تھا حسن گستاں وطن اپنا
فکس ہائے رنگاں کا سلسلہ جاتا رہا	ہم تو تھک کر رہ گئے اور قافلہ جاتا رہا
اے تلخ اجل بھر خدا ان کی فخر لے	احوال ہے زنداںوں کا اب کے برس تنگ
فکس پر رنگ گل رکھتے سے اسے صیاد کیا حاصل	گوشہ صحبتوں کو پھر دلائی یاد کیا حاصل
کس طرح چاؤ سے فکس کو چھوڑ کر وہ مرغ اسیر	بوس نے اپنی عمر کوئی الف صیاد میں
دن عمر کے اپنے بھی کیا خوب گزارتے ہیں	اک نزع کی حالت ہے بچتے ہیں نہ مرنے ہیں
بھی اس ہستی میں مسکن تھا پری زادوں کا	کشور دل کو میں کس طرح سے دیں دیکھوں
جو اگلے برس دھرم سنبھال جائیں تھے	انہوں نہ دہم ہیں وہ اب کے برس میں
جس وقت ہوئی آند گل نوپے پر وہاں	ہیں سب سے نرانی مرے صیاد کی دیکھیں
ہے وہ وطن آبادہ انہوں کی جا جس میں	طاقت نہ ہو چلنے کی اور سامنے منزل ہو
میں چراغ سرور ہوں فکس سرور دربار	فلک کرنے کو ہے بس چشمیں داماں بھوک

ان اشعار میں کچا فکس، صیاد، مرغ اسیر، لالہ دگل، باؤ گھڑاں، رنگ گستاں، گوشہ زنداں، درد و یار، وہ جان و ہشیار، منزل، وہ بانی، بک گل، صحرانگزار، گود فریاں، لب اہر، آوارہ سارے کھلیات و اشارات دہائی ہیں لیکن یہ احساس و ہدایہ کے ساتھ اپنے اندر چھپے ہوئے سماجی شعور، سیاسی اتھری، معاشی بدحالی اور بدلے ہوئے منظر کے اظہار سے ملہوم و مٹی کوئی وسعت دے کر اپنے سوز و گداز لیے ہوئے طرز سے پراثر بنا رہے ہیں۔ یہی اس دور میں ہوں کی شاعری کی خصوصیت و کامیابی کا راز ہے۔

ان سب اشعار کے مطالعے سے جو روح کیے جا چکے ہیں، یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سادگی اظہار ہوتی
 کا عام طرز ادا ہے۔ ان کے ہاں فارسی و فارسی تراکیب کم ہیں اور جو ہیں وہ طرز ادا سے ہم جان ہو کر رہی ہیں۔ غزلوں
 میں سادہ، بامعنی شعر عام طور پر ملتے ہیں۔ فنی اظہار سے وہ پختہ گوشتی شاعر ہیں۔ سلیو کی گفتار، شائستگی و روانی اور
 شگفتگی ان کا شیوہ بیان ہے۔ جس سے ان کا شعر پراثر ہو جاتا ہے۔ یہ شگفتگی معنی اور طرز سے مل کر پیدا ہوتی ہے۔
 برقی گلد، جاں سوز عالم، منجر امرو، حیر مرزا، گل کوکاب فکس کے صاحب اتکا کیوں سلاں کیا

جز و کچھ سر پر خار کو اسے دشتِ جنوں
شاید آ جاوے کوئی بلد یا میرے بعد
اپنے مرنے کا مجھے تم نہیں پر یہ تم ہے
کون ہو گا چلب تیر بلا میرے بعد
ہوں کے "دیوان" کا گمراہ بھی انتخاب کیا جائے تو ہزار ہندو شعرا میں انتخاب میں ایسے نکل آئیں گے
جو آج بھی متاثر کریں گے۔ ہوں ایک طرف عدم وثبات، جبر و احتیاج، وحدت و کثرت وغیرہ کے مطالعین کو بھی اپنے
مضمون بلحاظ ادب و علم پر کی تفکلی سے اس طرح پامٹتے ہیں کہ ان روایتی موضوعات میں بھی تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔
ہوں کے ہاں نکستان و بھن اور دوسرے متضاد احساس کے ساتھ دل کراچک و دل را قصور کا جا کر کرتے اور
روایتی بھان کو تازہ و کم روچتے ہیں۔ یہاں مقرر صرف خارجی مقرر نہیں ہے بلکہ اس میں جذبہ احساس شامل ہے۔

عارض کا گھس اس کے شاید چڑا جان میں
جو صبح دم گھوں کا چلت میں رنگ فنی تھا
جان میں کون کز را ہے نشے کی بے احتیاری میں
نصیم صبح کس کو دھوئی تیری ہے کیاری میں
"وطن" کا لفظ ہوں کے ہاں مختلف معنی و مفہوم کے ساتھ، علامت کے طور پر بار بار آتا ہے۔ کہیں وطن
عیادت اور رسومات کا نام ہے۔ کہیں گوشہ زعمان وطن میں جاتا ہے۔ کہیں گمن نکستان کا نام وطن ہے اور کہیں وطن غربت
میں یاد آتا ہے اور بے ملکن کر جاتا ہے۔ ہوں کے ہاں وطن معنویت سے بڑ ہے۔

اسی طرح لفظ "بھنوں" بار بار در طرح طرح سے ہوں کی شاعری میں آتا ہے۔ بھنوں ہوں کا محبوب
موضوع ہے۔ کہیں وہ تاخیر عشق کی علامت ہے۔ کہیں منزل کی علامت ہے۔ کہیں مثالی عشق اور منزل عشق کے راستے
کے مصائب کا اشارہ ہے۔ کہیں وہ دلچسپی ہے اور کہیں بھنوں دشتِ طریقت ہے، بے وطنی و غربت و لٹنی، و غم و غری، انتظار،
دشت و مضطرب، بے قراری، ویرانی، بے سرو سامانی، تلاش و جستجو، جذب و کشش عشق کی علامت ہے۔ بھنوں شہباز
جنوں اور چاندن جنوں کی روایتی ہے۔ کہیں وہ منزل ہے اور کہیں راہ منزل صاحب "سراپا جن" نے لکھا ہے کہ "بھنوں
بھنوں کے مضمون سے کوئی فزل ان کی خالی نہیں" (۱۸) نساغ نے لکھا ہے کہ "سراپا جن نے جو لکھا ہے کہ کائنات ان کی
غزلوں میں بھنوں کا مضمون ہوتا ہے، غلط ہے (۱۹) میں نے اس کو اسے سے دیوان ہوں کو دیکھا تو پتا چلا کہ
روایت "واو" تک ۲۱۳ مقامات میں بھنوں لکھنے کا لفظ (۹۸) بار آتا ہے اور یہ لفظ سارے دیوان میں تین فی صد شعرا
میں استعمال ہوا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ قلم و بھنوں کا لفظ دوسرے شعرا کے حوالے میں ہوں کے ہاں زیادہ وافر سے
استعمال ہوا ہے۔ بھنوں کے موضوع سے ہوں کی دلچسپی کا پتا اس بات سے بھی چلتا ہے کہ انھوں نے ایک مثنوی "بھنوں
بھنوں" کے عنوان سے لکھی ہے۔ بھنوں، ہوں کے ہاں گرتی، فنی تہذیب کی زکو و علامت ہے۔

ہوں کے "دیوان" میں اس طرزِ دیمینوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں جو معاصر شعرا کے دیوان میں موجود
ہیں۔ دوزخ نے بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ "سرخاب کا جڑا" کی زمین میں ہوں کے ہاں حیر و غزلیں ملتی ہیں اور شاید
ی کوئی کافی ایسا ہو جو استعمال میں نہ گیا ہو۔ شکار و دیمینوں میں بھی خاصی تعداد میں غزلیں ملتی ہیں لیکن جمید کی فکر و
چاندن ہر جگہ موجود ہے۔ یہی فکر و غزلیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور ان کی راہانی و احساس لطف و جی ہے۔ نساغ نے ان
غزلوں کے بارے میں لکھا ہے کہ "شعرا ان کے مقرر متعارف و مقرر ہند ارگ شانزہ و رنگی میں خوب ہوتے ہیں" (۲۰)

ہوں نے متعدد غزلوں کے مضمونوں میں بھی اپنا شخص استعمال کیا ہے اور یہ بھی اس دور میں ان کی ایک
انتہائی خصوصییت ہے۔ ہوں نے غزلوں کے علاوہ درامیات، مختصات اور قصا کو بھی لکھے۔ ایک "شہر آشوب" بھی

ان کے دماغ میں موجود ہے۔ ہوس نے بھرہ مسخنی، بھر حسن اور خود اپنی غزل پر بھی "مخاسات" لکھے ہیں جن کے مطالعے سے ہوس کی قادر الکلامی کی مزید توثیق ہوتی ہے۔ دماغ ان ہوس میں قصائد کی تعداد اس ہے۔

استعمال ذہان میں ہوس کے ہاں چند باتیں قابل ذکر ہیں:

(۱) ہوس "بہم بھول کئے" کے بھائے "بھیس بھول گیا" استعمال کرتے ہیں: مع غرضت میں بھیس بھول گیا تاہم بھول گیا

(۲) ہوس اس دور کے دماغ کے مطابق "میں" کے بھائے "کو" استعمال کرتے ہیں۔

مغفلہ مشر کو کہا ہونے کا دیا اوس کا نہ گریاں غنی وہاں ہوگا نہ وہاں ہوگا

(۳) بولی کی زبان و محاورہ کا استعمال اور بیج بٹانے کا ہر وہ قدر ہم طریقہ:

(الف) اقلی ہی بولی چروہ کا لٹلی کو فٹش آیا مصور اس کے بھول کی جب تصویر لائے ہیں

(ب) گردست دس ہو میری تو کچھ لکھ میں بھی کاشل افغا کے ہاتھ میں تھو کو دعا کروں

(ج) عشق میں لاکھوں باتیں اپنے سر پر تیاں اس کے سر کی پر کبھی بھولی نہ تھیں کھائیاں

(۴) بہشت کو ایک جگہ "ذکر" یا مذہب ہے: را میرے ساتھ میرا بہشت ہے جہاں میں ہوں وہاں میرا ایلا ہے۔

(۵) کہیں شعر میں "ئے" کو حذف کر دیا:

شب جو میں لم میں آء وزاری کی چھا مکی آہاں پ تاریکی

(۶) ایک شعر میں پایہ کو حذف کر دیا ہے۔

کوئی ہوس سے نہ کہو اس کے سفر بھانے کی بات رات میر تاپے کا اور غنیمت نہیں آنے کی

زبان کے ان معمولی سے اشتقاقیات کے علاوہ ہوس کی زبان عام طور پر وہی ہے جو آج بولی اور لکھی جاتی

ہے۔

ہوس نے اس دور میں جب سارے ادبی دائرے لکھنؤ میں بیٹھ کر، جن میں جرات افغا، مسخنی بھی شامل تھے،

وہاں کے ماحول کے مطابق "مستحق" کی شاعری کر رہے تھے، انھوں نے دل کی شاعری کی اور وہ کہا جس کا عکس انھیں اپنے آئینہ دل میں نظر آیا۔ اسی لیے ان کا کلام آج بھی بڑا اثر ہے:

کیوں تیک وہ شعر میرا دیکھتے ہیں یاد شاعر نہیں خواہاں کا ہوس میں ہوں ابواب

ہوس نے وہ شعر بھی لکھی ہیں۔ ایک "لٹلی بھولوں" اور ایک "مشوی" "کل وصور" "مشوی لٹلی بھولوں" کہ وہ

جس وہ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ لٹلی بھولوں کا قصہ وہی ہے جو زمانہ قدیم سے چلا رہا ہے اور جسے قاری زبان کے بہت

سے نامور شعرا نے موضوع غنم بنایا ہے جن میں امیر خسرو، لکھای گھوی، ملا باگی، نور جاہی و دیگر کی مشنویوں نے زیادہ

شہرت پائی۔ اردو میں اس قصے کو اعظم الدولہ سرور (م ۱۳۵۰ھ تا ۱۸۳۳ء)، عظیم دہلوی اور دلا کے علاوہ محمد تقی میر کے

برائے محمد حسین نجفی اور مراد محمد تقی ہوس نے بھی نظم کیا ہے۔ دراصل میر حسن کی "مشوی" "سرا لہیاں" کی تصنیف کے بعد

شمالی ہند میں مشوی نگاری کا رجحان عام ہو گیا تھا اور اس کے زیر اثر انیسویں صدی میں اقتصاد چوٹی، بڑی اچھی ندی

مشنویاں لکھی گئیں۔ "لٹلی بھولوں" کے موضوع پر اردو میں گلی اور ہوس کی مشنویوں نے زیادہ شہرت پائی۔ "طبقات

غنی" (۱۳۲۲ھ) میں جلالا میر گلی نے لکھا ہے کہ "مشوی لٹلی بھولوں بن ہاں اردو از و بسیار پندیدہ" (۱۳۱۲ھ) ہوس کی "لٹلی

بھولوں" میں (۲۸) اشعار نواب وزیر الما لک معاد علی خاں بہادر کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ نواب معاد علی

خان کا دور حکومت ۱۴۱۲ء تا ۱۴۲۹ء ہے۔ گویا پندرہویں اور چھٹاں صدی عری کے سال تصنیف ۱۴۲۲ء کے درمیان کسی گئی اور ۱۴۲۹ء میں منجھو مصطفائی سے پہلی بار شائع ہوئی۔

”لعلی بھٹوں“ کا قصہ عام طور پر یہ کہاں ہے کہ ایک ایسا قصہ ہے جس کے نام اور کہانی کے عام ڈھانچے سے ہر کس و نا کس واقف ہے۔ بھٹوں عشق مجسم ہے جو تلاش منزل میں ہر جانور قربانی کے لیے ہر دم چہر ہے۔ جس منزل یا مقصد کے پیچھے ہندہ عشق کا فرما ہو گا وہ انسان کو حکمت و ابدی زندگی سے ہم کنار کرے گا۔ بھٹوں اسی لیے علامہ عشق بن گیا ہے اور یہ حکمت ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہے۔

ہوں نے اس مثنوی کو دل لگا کر بڑی محنت سے تصنیف کیا ہے۔ اس قصے کو مثنوی کی صورت دینے کی بڑی روایت ہوں کے سامنے تھی اور اس روایت میں اپنا مقام پیدا کرنے کے لیے انھوں نے دو سببوں کا ہر جھگڑا رخ پر وہ کر سکتے تھے۔ ”سبب تالیف“ میں ہوں نے لکھا ہے:

آگے بھی بہت بحسن تقریر	اس قصے کو کر چکے ہیں قمر
اباز ہے قہیں کا فساد	نثر زبان دل ہے یہ ترانہ
آرے جو جان نہ اثر ہے	بہت دیکھتے تب وہ تازہ تر ہے
میں عشق کا بس کر شیفہ تھا	اس قصہ پہ بی فریاد تھا
بے یار ہے سخت ہے قرار	دکھائیں گے کیا یہ دکھار
موزوں بہو کر کے خوب رواں	رشتہ میں غن کے ذرہ رواں
ہندے اسی شکل میں گزاردوں	نقش اسی قصہ کا آثاروں
عجیبہ ہو گر کلام شاعر	رہتا ہے اسی سے نام شاعر

ہوں کی یہی چھوٹی سنجیدگی اس مثنوی کی جاں ہے۔ لعلی بھٹوں کا قصہ عرب و ہند کے لیکن ایرانی شعرا نے اس میں اپنے تہذیبی عناصر شامل کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیا ہے۔ اسی طرح اردو زبان کے شاعروں نے اس میں ہندوستانی تہذیب کے عناصر شامل کر کے اس قصے کو چہرے طرح اپنا لیا ہے۔ ہوں کی ”لعلی بھٹوں“ میں ماہاس، مکان، دوستی، رزم و رواج اور فضا سب ہندوستانی ہیں۔ ملک عرب میں قوم سامری کے سردار کے پاس بڑی مرادوں سے جتا پیدا ہوتا ہے تو خوشیاں منائی جاتی ہیں۔ ان خوشیوں کا رکی اظہار نہ عرب تہذیب کا ترجمان ہے اور نہ لعلی تہذیب کا۔ خوشی کے شادمانے پہنچتے ہیں تو طبلے کی گنگ اور طائفہ کی جھن جھن سے وہ فضا گنگ جگ جگ پائی جاتی ہے۔ سب درباریوں کو خوشنیں دی جاتی ہیں۔ بھٹوں کی رسم ہوتی ہے تو چہرے کو غسل دیا جاتا ہے۔ گل میں دھوم پکی ہوتی ہے۔ نہ چہ کی بلاتیں لی جا رہی ہیں۔ مراحمیں گارہی ہیں۔ جب رات آتی ہے تو چہرے دیکھنے کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ قہیچے کی صورتیں نہ چہ کے ہاتھ میں ہاتھ لے کر کھیلے آہن کے نیچے جاتی ہیں۔ خواہمیں غل گوار میں لیے ساتھ ہیں اور صاف کا سایہ نہ چہ کے سر پر کیے ہوئے ہیں۔ ہوں گل کی تصویر اترتے ہیں تو تاج ہیں کہ کاشی کی چٹیں ہیں۔ چاروں طرف کھلے روشن ہیں۔ پردوں پر کلاخوں کی ڈوریاں لگی ہیں۔ ہچکر کھٹ کھٹ میں پڑا ہے جس میں موتیوں کی ہمار ہے۔ زور و صحت کی سند ہے۔ جب نہ چہ اپنا بیٹا ادا کی گود میں دے کر منہ پر جلوہ افروز ہوتی ہے تو شاعر جانتا ہے کہ موتیوں کی تڑی (ملک گوبر) سے ناگ بھری ہے۔ مائے بے یگانا ہے جس میں گل و گوبر جڑے ہیں۔ آنکھوں میں سرمہ ہے اور

ہونٹوں پر ہان کا رنگ چلائے ہاں ہے۔ تہذیبی اظہار کا یہ بندہ مثالی روپ ساری مثنوی میں نظر آتا ہے۔ سبکی و بھر ہے جو برصغیر کا عام بھر ہے اور جس میں عرب و ہند اور ہندوئی کر ایک اکائی بن گئے ہیں۔ بھر کے زاوے نظر سے بھی یہ مثنوی سحر الہیان اور رنگین کی مثنوی دلچسپ برکی طرح کا سمجھ سکتی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی اس مثنوی کا ادا سچا متوازن ہے۔ بیان کا توازن اس مثنوی کا حسن ہے۔ ہوس نے ایک پرانے مفسر اور پابل قہسے کو لے کر ایک مشکل راست اختیار کیا تھا لیکن اپنے اعادہ جان، شاعرانہ حسن اور مختلف حصوں کے درمیان توازن کا قائم کر کے اس مثنوی میں ایک فنی روح پھونک دی ہے۔ ہوس کے بیان میں ادا سچایت بھی موجود ہے جس سے اثر فریضی بڑھ جاتی ہے۔ بھر ہوس نے مختلف کرداروں کے جذبات صیب موجب اس طرح سے بیان کیے ہیں کہ مثنوی میں تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اعتبار جذبات میں بھی یکساںیت نہیں ہے۔ بھوں کا باپ بیٹے کی جدائی میں، بھوں لعلی کے فراق میں اور لعلی بھوں کے جبر میں مضطرب دیکھتا رہتا ہے۔ یہاں بھوں کے جذبات فراق الگ الگ رنگ و حواس رکھتے ہیں۔ سبکی صورت مہر نگاہی کی ہے۔ دشت و صحرا کا مہر الگ ہے۔ باغ کا مہر مختلف ہے۔ اسی طرح نعل اور بخت، بن سلام کے اظہار عشق کے بیان میں بھی لعلی ہے۔ اس لعلی سے مثنوی میں رنگا رنگی پیدا ہو کر فنی اثر اور دلچسپی کمزوری ہو جاتی ہے۔ یہ مثنوی ”نگار شیم“ کی بھر میں لکھی گئی ہے لیکن اس پر ”سحر الہیان“ کا اثر نمایاں ہے۔ ایک شعر دوسرے سے مربوط ہے۔ ربط کلام اور صفائی ادا س کی نمایاں نمایاں ہیں۔ اگر لعلی بھوں کا قصہ لکھتا پابل نہ ہو چکا ہوتا تو اس صحت اور فنی کمال کی راہ میں کوٹھ پٹی جس کا اظہار اس مثنوی میں ہوا ہے۔

مثنوی ”گل و صبر“ (۱۳۲۱ء) ہوس کی ایک اور دلچسپ مثنوی ہے۔ اس میں بادشاہ اور وزیر نصیر الدین حیدر (۱۸۲۷ء - ۱۸۳۷ء) کی روح بھی شامل ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی زمانے میں لکھی گئی (۱۳۳۱ء) اس میں گل و صبر کے قہسے کو بیان کیا گیا ہے ”مختصر قصہ یہ ہے کہ کشور روم کے بادشاہ کے ہاں فقیر کی دعا سے چٹا پتہ ہوا۔ جب وہ بادشاہ پر اس کا ہوا تو شکر کر گیا۔ کمری کی شدت سے غم حال ہو کر ایک باغ میں جا سونیا جہاں سے قاف کا بادشاہ دیو سیاہ عاشق ہو کر اسے اغوا لے گیا۔ شہزادہ نے دعا مانگی اور حضرت نصیر آ کر اسے ایک کمان اور تین حیر اور اسم اعظم سکھ کر چلے گئے۔ یہ بھی بتایا کہ جس کے یہ حیر لگے گا وہ ہلاک ہو جائے گا۔ جب دیو سیاہ اپنے بارہ جزا دیووں کے ساتھ مقابلے کے لیے آیا اور اس کا چٹا دیو سفید ”گل“ کی طرف بڑھا تو شہزادہ نے حیر چلایا اور دیو سفید وہیں باہر ہو گیا۔ طش میں آ کر جب دیو سیاہ اس کی طرف بڑھا تو گل نے دوسرے حیر سے اسے بھی ہلاک کر دیا۔ اس کے بعد سارے دیووں نے آپس میں مشورہ کر کے گل کو اپنا بادشاہ تسلیم کر لیا۔

اب یہاں سے دوسرا قصہ شروع ہوتا ہے جو آ کے گل کر ایک ہو جاتا ہے۔ شہ پری نام کی ایک پری تھی جس کی حسین و جمیل بیٹی کا نام ”صنوبر“ تھا۔ صنوبر پر ایک دیو سفید عاشق تھا۔ شہ پری نے اپنی بیٹی صنوبر کو اس دیو سے بچانے کے لیے ”راحت باز“ نامی جزیرے میں چھپا دیا اور جب دیو سفید کے دیو سے واسطہ پڑے (صوفیہ نے ایک دریا کے کنارے پہنچے اور وہاں کمزری دیووں سے انھوں نے صنوبر کے بارے میں سچ سچا تو انھوں نے ایک شرط پوری کرنے کے واسطے صنوبر کو دیو سفید سے خواہاں شہ پری کو جب اس کی کن گن لی تو وہ اپنے خانہ باغ میں صنوبر کو لے گئی اور دیو سفید سے صنوبر کو ملوانے والی دونوں دیووں کو اندھا کر کے ایک کنویں میں ڈال دیا۔

ایک دن تخت سے سوار شہزادہ گل سیر کرتے کرتے ادھر آ نکلا اور وہاں کی آواز سن کر اپنے دیووں کو وہاں بھیجا

اس سلسلے سے فنی اثر بخود چاہا ہے۔ اس مثنوی میں ایک ایسا بہانہ ہے جسے اپنی پردہاں دواں کشی۔ مثنوی بیان اس کی ایک ایسی خوبی ہے کہ جو اس دور کی مثنویوں میں اسے ایک مقام عطا کرتی ہے۔ دہلا، روانی اور مثنوی ہوا کی سبکی وہ روایت ہے جو مرزا غالب شوقی کی مثنویوں میں ایک ایسی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے جو مصنف مثنوی کی فنی قابلیت کا سبب بنتی ہے۔ اگر غباروں اور انیسویں صدی کی مثنویوں کا انتخاب کیا جائے تو اس میں مثنوی "گل و مسرور" بھی شامل کی جائے گی۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحاء، نظام اعلیٰ مصطفیٰ مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۳۶۶، مجلس ترقی اردو دارالحکومت لاہور ۱۹۳۳ء،

[۲] خوش سحر کہ زبیا، چند اہل، اسحاق خاں ناصر مرتبہ، مشفق خواجہ، ص ۳۵۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء،

[۳] ریاض الفصحاء، مکتولہ بالا، ص ۶۹

[۴] بہارستان، تازہ، حکیم فیض الدین، راج، ص ۱۴۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء،

[۵] ایضاً، ص ۱۱۶

[۶] ریاض الفصحاء، مکتولہ بالا، ص ۳۶۷

[۷] تذکرہ شعراء، ابن طوقان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۷۱، پڑ ۱۹۵۴ء، مشفق خواجہ نے سالہ ۱۳۸۳ھ

(دیکھیے: جائزہ مخطوطات اردو، ص ۵۲، مرکز کلاسیک اردو، لاہور ۱۹۷۷ء)، متعین کیا ہے اور ڈاکٹر اکبر ہمدانی کا شیری

نے ۱۳۸۰ھ متعین کیا ہے (دیکھیے: تحقیقات میدری، ص ۲۷۷، دکنی، ۱۹۸۳ء)

[۸] تذکرہ شعراء، مکتولہ بالا، ص ۱۷۱

[۹] تذکرہ شعراء، مکتولہ بالا، دیکھیے صلیح اور د

[۱۰] دکنی کے چند نامور شاعر ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۹، دکنی ۱۹۷۷ء،

[۱۱] ریاض الفصحاء، مکتولہ بالا، ص ۲

[۱۲] تذکرہ کے جلد ۱، مشفق خواجہ، مرتبہ حکیم ہالہ بیگم، ص ۳۲۸، پڑ ۱۹۶۳ء،

[۱۳] صمد تنقید، نظم الدولہ سرور، ص ۸۳، دہلی، نوری دہلی، ۱۹۶۱ء،

[۱۴] ریاض الفصحاء، مکتولہ بالا، ص ۳۶۶

[۱۵] مجلس بے غار، ادب مصطفیٰ خاں شیخو، مرتبہ کلب علی خاں، ص ۶۳۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء،

[۱۶] مجلس ایضاً، بہار، نضر اللہ خان خواجہ، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فریدی، ص ۱۰۳۳، مجلس ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۶۷ء،

[۱۷] دیکھیے جائزہ مخطوطات اردو، مشفق خواجہ، ص ۵۸-۵۹، لاہور ۱۹۷۷ء،

[۱۸] تذکرہ سراپا، مجلس دکنی، ص ۱۱۳، دکنی، لاہور ۱۹۷۷ء،

[۱۹] تذکرہ سخن شعراء، انداز، ص ۵۶۳، مطبعہ نولکھو، دکنی ۱۹۷۳ء،

[۲۰] ایضاً، ص ۵۶۳

- [۳۱] طبقاتِ سخن (قلمی) علامہ نجی الدین جلاؤ مشق میرٹھی، م ۳۶۶، مخطوطہ برلن، بخشی نقل نمونہ ڈاکٹر جمیل چاکری۔
- [۳۲] یہ مثنوی کیلی بارڈاکٹر اکبر حیدری کا ضمیری نے اپنے مضمون ”کلیاتِ ہوں اور مثنوی گلِ صنوبر“ میں شائع کی ہے جس کا متن درجہ اولیٰ، نکستہ کے قلمی نسخے (مخطوطہ نمبر ۱۳) چمکی ہے اور جو ”تحقیقاتِ حیدری“ از ڈاکٹر اکبر حیدری کا ضمیری، م ۱۹۸، ۲۴۵ نمبر ۱۹۸، میں شامل ہے۔ (ج۔ج)
- [۳۳] اردو مثنوی شمالی اہل میں، ڈاکٹر ایمان چند، م ۳۴۱، مضمون ترقی اردو مثنوی کراہ ۱۹۶۹ء۔

پہلا باب

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

طالب علی خاں عیشی: حالات و رنگِ شاعری

ادب کی تاریخ شاید ہے کہ جب کسی انقلابی روایت کے سارے امکانات تصرف میں آ کر ختم ہو جاتے ہیں اور اس روایت کی اور بھی وسیع و بڑا راستہ روک کر سامنے آ کھڑی ہوتی ہے تو انقلابی ذہن اس وسیع و بڑا رخ دیکھنے اور نئے میدانوں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اس دور میں بھی یہی ہوا۔ ”معاطلہ ہندی“ کی روایت کے سارے امکانات، جرأت کے ہاں کم دیکھیں چوری طرح تصرف میں آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی ”سادہ گوئی“ کے امکانات میر و سادہ اور درد سے ہونے سمجھنے کے تصرف میں آ جاتے ہیں۔ اس صورت حال میں تاریخ کا تازہ دم انقلابی ذہن معاطلہ ہندی اور سادہ گوئی پر حیا منہج کھینچ کر نئے معنی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ اس دور میں خود مطلع قلمیہ سب سے سچی ہو کر دریاں دے پڑے اور پوچھی تھی۔ اسی تلاش میں خوبصورت دیہی آتش، نئے معنی کی تلاش میں تاریخ سے آگے تھے ہیں اور ان کے فوراً بعد طالب علی عیشی بھی تاریخ کی اس نئی تحریک میں شامل ہو کر اس نئے رنگِ سخن کو پھیلانے اور قبول عام بنانے کی جستجو میں لگ جاتے ہیں (۱)۔ جلد ہی خصوصیت، حکم و ہوا، قاضی محمد صادق اختر، مہدی علی زکی مراد آبادی اور دوسرے شعرا بھی اسی نئے رنگِ سخن کو اختیار کر لیتے ہیں۔ یہاں تک کہ طوالتِ مقام بعداً تصحیفی بھی اسی رنگِ شاعری کو قبول کر لیتے ہیں۔ تصحیفی نے دیوانِ ششم کے دیباچے (۱۴۲۴ھ) میں خود اعتراف کیا ہے کہ:

”اگرچہ عاصمی ہم ادکر وہ سادہ گوئیوں بود لیکن پہ فیض صحبت بزرگانِ درخشاں رہی مہارتِ گل
داشتہ..... در مجلسِ ہائے مشاعرہ از دہے آہی صاحبان..... تھبتے نہ کشید بکد غریبے تے
ایں دیوانِ ششم را کثر سے بڑے ایٹاں گفتہ.....“ (۲)

طالب علی عیشی شاعری کی اس نئی تحریک میں سامنے پیش پیش تھے کہ جب اچانک ان کا انتقال ہو گیا تو قطعاً تاریخ و قات میں تاریخ نے کھسا کر تصحیفی کے سر سے سے میری کمر توٹ گئی ہے۔ ایک مرتبے تک عیشی و تاریخ ایک ہی سرکار سے وابستہ رہے تھے بلکہ جب امام علی و تاریخ مرزا حامی قرمری سرکار سے وابستہ ہوئے تھے تو قاضی محمد صادق اختر اور طالب علی عیشی وہاں پہلے سے متصل تھے۔

طالب علی خاں عیشی کھنوی (۱۱۹۷ھ۔ ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۲۲ء۔ ۱۸۴۲ء۔ ۱۸۴۳ء) میاں علی بخش کے بیٹے اور امام علی خاں کے متصل تھے۔ سادات علی خاں نامہ نے انھیں الماس علی خاں کا ”خانہ زاد“ لکھا ہے (۳) مضاف طوابع نے بتایا ہے کہ عیشی نے اپنے کھانا، قادی (نوشہ رام پور) کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”۱۲۲۲ھ میں ان کی عمر ۳۵ برس کی تھی۔ اس حساب سے سالِ پیدائش ۱۱۹۷ھ/ ۱۸۳۷ء قرار پاتا ہے“ (۴) اس کی تصدیق کمال تہ عیشی کتب خانہ رام صاحب محمود آباد سے بھی ہوتی ہے (۵) تصحیفی نے لکھا ہے کہ عیشی انکشافِ خاں اور مرزا فقیر کی فیضِ صحبت سے طوٹ جانی کا اعتراف تو کرتا ہے لیکن ان میں سے کسی ایک کی بھی شاکر وہی کا اقرار نہیں کرتا۔ بالکل طوالتِ مقامت ہے (۶) ۱۶۱

سعادت خاں ناصر نے مرزا عالی نوادہ علی خاں کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”مرزا قلیں کے مرض الموت میں شیخ تاج اور ہم دسے عیادت کے گئے۔ اختصار کیا کہ مرزا صاحب کا قائم مقام کس شخص کو مرزا حسن سید میں سمجھا جائے۔ فرمایا کہ طالب علی کو“ (۱۷)

یعنی اردو و فارسی دونوں زبانوں کے قادر الکلام شاعر تھے صاحب خطابت سخن نے لکھا ہے کہ یحییٰ کے دیوان فارسی میں قریب سولہ ہزار اور اردو میں دس ہزار اشعار ہیں (۱۸) عمر میں بھی تاج نے گیارہ برس پھرنے تھے۔ ۱۵ مئی ۱۳۳۰ء (۱۳۳۰ء) کو ۳۴ سال کی عمر میں بیٹے کی واپس وفات پائی۔ تاج نے کئی تارلیں کہیں جن سے ان کے تعلق خاطر کا پتا چلتا ہے۔ ایک تارلیں میں یہ شعر ملتا ہے:

گفت سال و وقت او تاج

”ہائے افسوس اسے سخن اور مہن“

(۱۳۳۰ء)

ایک اور قطع تاریخ و وقت کے ایک مصرعے میں کہا ہے کہ ”تجلی اسے دے شکست کمر اسے دے“ (۱۳۳۰ء)

فارسی دیوان میں جو قصہ کہ ملتے ہیں ان سے یحییٰ کے توفیق کا پتا چلتا ہے۔ اس میں نواب فیروز الدولہ فارسی الملک نواب مہدی علی خان بہادر خلف نواب سعادت علی خاں نواب محمد علی آفرین خاں مرزا محمد خلف مرزا حاجی قمر نواب میرزا محمد تقی بہادر وستم الملک، تہجد جنگ نواب ولیر الدولہ نواب مرزا حیدر بہادر کی مدح میں قصہ کہ ملتے ہیں۔ ایک مشہوری ”دیوان افکار محمود نواب وزیر یحییٰ الدولہ سعادت علی خاں (۱۳۳۲ء)“ بھی دیوان فارسی میں ملتی ہے“ (۱۹)

طالب علی یحییٰ صاحب علم و فضل تھے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں کو اس حد اختیار کیا ہے۔ کلیات فارسی میں ”نواں و بہار“، ”مسدس قوامہ“، رقصے، ۲۰ سے فارسی نثر میں ہیں (۱۰) ایک عرضی میں جو ”مختصر برکات حال“ پر اشعار لکھنے کے عنوان سے ”کلیات“ میں ملتی ہے اس وقت کے نکتہ کی صورت حال پر روشنی ڈالتا ہے اور بتاتا ہے کہ یہاں ایسی کساد بازاری ہے کہ وہاں سے باہر ہے۔ ہر صاحب کمال چاہے شک کے لیے سرگرداں ہے۔ ہر شخص کو جس نے علم حاصل کیا وہ پریشان حال ہے۔

طالب علی یحییٰ نے کلیات فارسی نظم و نثر کے علاوہ ”دیوان اردو“ (۱۱) بھی یادگار چھوڑا ہے جو قصہ کہ، غزلیات، مسدس، مخمس اور مشہوری پر مشتمل ہے۔ یحییٰ کا سارا اردو فارسی کلام غیر مطبوعہ ہے صرف ایک مشہوری ”تہذیب سوز“ کے نام سے نواب مرزا شوقی کی مشہوری ”بہار شوق“ کے ساتھ مطبعہ محمدی کا پندرہ سے شائع ہوئی تھی۔ یہی مشہوری ”سوز ساد“ کے نام سے حسرت سوبانی کے ”اردوئے معلیٰ“ دسمبر ۱۹۰۶ء میں بھی شائع ہو چکی ہے۔ ”سوز ساد“ ہی اس مشہوری کا اردو نام ہے جو یحییٰ نے دیا ہے۔

یحییٰ کی ایک اور تالیف ”سرا چراغاں“ ہے۔ محمد حسین آزاد نے قطعی سے اسے مشہوری بتایا ہے۔ اس کا تاریخی نام ”چراغ بے دوز“ ہے جس سے ۱۳۳۰ء برآء ہوتے ہیں۔ ”سرا چراغاں“ میں صاحب کے اس فارسی شعر:

ہر سرائے ناک کہ باشد از دل روشن چراغ

کی زہین میں شعرا نے لکھنے کا فارسی وار دو کلام جمع کیا گیا ہے۔ ”سرا چراغاں“ کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں آنے فارسی گو شعرا یعنی صاحب، سلیم، واقف، یحییٰ، انیس، ماسودی، زہرا اور یحییٰ کا کلام ہے اور دوسرے حصے میں (۳۳) اردو

شعرا کا کلام ہے جس میں اثر، بھل، دریا، بحر، وفا، وحشت، الہی، تاج، اندوہ، شرم، رنج، سرور، آفتل، راز، دکا، غافل، قصور، قیس، مصطفیٰ، سحر، طبع، شائق، دلیر، کی غزلیں شامل ہیں۔ اسی زمین میں سمیٹی کی پانچ غزلیں بھی ”سمر پراناں“ میں شامل ہیں (۱۳)

طالع علی شیعہ کی ”وی شخص دہو و معاش شخص“ (۱۳) ہے۔ سمیٹی نے انہیں ”جوان صلیت شعرا اور باعمل خود استاد وقت“ (۱۳) لکھا ہے۔ شیفقت نے ”نثر شایستہ آفرین و طبع و دل نصیب“ کے الفاظ سے یاد کیا ہے (۱۵) صاحب ”تفصیل بیست بہار“ نے ”مکتوبات خوش بیاں و جن جگہ و جگہ از مضامین و معانی پر گنج“ (۱۶) کے الفاظ منسوب کیے ہیں۔ مدیر لکھنؤ نے لکھا ہے کہ ”یہ بھی تاج کے مقلد تھے“ (۱۷) اعلیٰ کی تعلیمات اپنے ہم عصروں سے دوستانہ و خلعتانہ تھے جن میں سمیٹی، تاج، محمد صادق اختر، دلیر، کے علاوہ آفتل بھی شامل تھے۔ ایک مقلد میں آفتل کے ایک مصرع پر گرا دکائی ہے:

بچ زمانہ یہ بچتی بھول آفتل ہے کہ سہمی بات سمجھتے ہیں آشنا الہی

شیعہ ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ سمیٹی نے انہیں ”استاد وقت“ لکھا ہے۔ علی کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے تحریک تاج کے رنگ خن و زبان کو قبول کر کے نہ صرف خود اس رنگ میں شاعری کی بلکہ اس رنگ کو قبول جانے میں بھی پیش قدمی کی ہے۔ اب تک جرأت دانہ کے رنگ شاعری مقبول تھے لیکن تاج، آفتل اور علی کے ذریعہ ”معنی ہندی“ کا رجحان مقبول ہونے لگا۔ علی کے پاس معنی ہندی میں انجمنی نہیں ہے۔ وہ علامتی معنی میں محدود ہے۔ انہیں کرتے اسی لیے ان کے شعرا ہم کا انداز ہو کر سما نہیں بیٹے۔ یہ شیعہ کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے۔ خلاصہ یہ چند شعرا دیکھیے:

اس برس تک جوانی تھا جو زمان میں نہ تھا
ہر بن سو کو وہ عمر کا روزی سمجھا
برق بھی لاوے کبھی میرا نہ خرمن قمر پا
مجھ کو کیا ہے چمن کیا خات صیاد کیا
فرصت چند گھس میں کرے انساں کیا کیا
ہم کو آغاز نہ معلوم نہ الہام اپنا
خراش باغی فم عید کا بدل ہوا
خود بخود آگ لگی رات وہ دیر نہ جا
پاک ایک بار چمن کا دھڑکنے دل گھٹس میں
نہ سحر میں مقام اپنا ہے، نے منزل گھٹس میں
سوج اگر برق ہو دراک کا دریا ہو جائے

کوئی پابو جنوں فصل بہار میں نہ تھا
جس نے دکھا مرے اس جیتہ سوزاں پر ہاتھ
طرف بازار جہاں میں جیٹے ہاتھوں ہوں
دل گرفتہ ہوں کہوں گا ہو کہ میں آزاد کیا
نعر اسباب و نم روزی و اصلاح معا
صحت آساہ قدرت میں ہے سرحد کار
میں درد فادہ و طلب گار ہوں کہ دل کو مرے
تھا ترے سونچے داغ کا دھن جس جا
ضمیمہ جھٹھی سانس بھرتی ہوں ہی آفتل
جہاں دل لگ گیا تھپے، جہاں سے دل اٹھا اٹھے
کامل عشق کرے جس کے ہمارے سے سحر

ان اشعار کو جرأت دانہ کی شاعری کے ماننے دکھا جائے تو یہ محسوس ہوگا کہ یہ مختلف قسم کی شاعری ہے۔ جہاں شاعر ایسے معنی تلاش کر رہا ہے جو اس سے پہلے کی شاعری میں نہیں ملتے۔ جہاں اسلوب، لہجہ اور طرز بھی بدل رہا ہے۔ قاری الفاظ اور قاری تراکیب و بندشیں طرز و لہجہ و قاری آراہی ہیں۔ جس سے شعر کا آہنگ، بندہ لکھے میں ایک مردانہ پن نمایاں

ہو گیا ہے۔ مثالی کسان اشعار میں محسوس ہوگا کہ کلاش "حق" میں شعور اور ادراک بھی شامل ہیں جن سے شاعری میں گہری سمجھ کی پیداوار بھی ہے۔ کلاش "حق" اس حق شاعری کی تحریک کا جزو ہے۔

باغ و چمنوں میں وہ مضمون کو خدا کیجئے ہوں کہیں
دامِ حلا ہے ہر اک تار مرے سطر کا
ایسے مضامین کی کلاش میں، جو کہیں نہ دیکھے گئے ہوں باغ و چمنوں کی فاری ترائیپ ترائیب نامی ہیں۔ اب نام بول
چال کی زبان کے بجائے، جو انکے رنگیں و مصطفیٰ کی شاعری میں ذریعہ اظہار تھی، فاری پن گواہ ہوا ہے۔ مجاہد کے پاس
یہ جان انکی ابتدا ہی صورت میں ضرور ہے لیکن مجاہد کی نمایاں ہو کر شعر میں سرایت کر رہا ہے۔ اس میں ہم اس و چمن
کی چند مثالیں درج کرتے ہیں تاکہ اسلوب بیان کے بدلتے رنگ و روپ کا اندازہ ہو سکے۔

ج اسے شراب و حق رنگِ داغِ تران

حسرت اسے آرزوئے وصل ہے جاہیں کہ ہوئی
فراقِ شام سیاہ شبِ بھراں بھرا

ج قبا بیل کوک مڑاں شترِ فضا کا

ج پلٹے مظلومِ دل پھٹتے ہیں کب نہ پائیں

ناؤک اندامی محبوب میں کرتا ہوں رقم
سویا رنگ گلِ تر تار ہے یہاں سطر کا

ج گوگراں بادنی اسبابِ فراقِ ہوا کا

ج وہ خواہشِ بھونچاں بسمل میں رہ گیا

ج ہم ہیں شہیدِ طرزِ خرام کی تقدار

ج آئیں ہوئی ہے کب سدر و پلِ سرنگ

ان ترائیپ پر غور کیجئے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ہم صورت یا ہم حرف الفاظ کی ترتیب سے ایک آہنگ پیدا ہو رہا ہے جس میں جتنے غنائے کی سی روانی بھی ہے اور سحر کے تاروں کی سی سمجھنا ہوتی ہے۔ محمول ہاں مثالوں میں سے یہ دو مصرعے

ج

ج فراقِ شام سیاہ شبِ بھراں بھرا

ج آئیں ہوئی ہے کب سدر و پلِ سرنگ

پہلے مصرع میں حرف "ش" سے اور دوسرے مصرعے میں حرف "س" سے پیدا ہونے والی جھلکار سے مطلقاً حق کے حسن و جمال کی آرائش کی گئی ہے۔ تاہم کے لہجہ اثر کیسے جانے والی شاعری، جس میں تاہم کے ساتھ حق یعنی صادق و سچ اور ذکی مراد بادی وغیرہ شامل ہیں، اختیار بیان کو طرزِ طرز سے سجا کر پیش کرنے پر زور دیتی ہے۔ اس سے کلاش حق کے ساتھ پہلے اور دو تا طرزِ ادائیجی پیدا ہو رہا ہے۔

یعنی حق سے سچ پر محاسبات عقلی کا بھی پورا خیال رکھتے ہیں۔ گستاخ کے ساتھ گل، بلبل ہم چٹھی، شراب رنگ کے ساتھ شہلا، جمال، طور، کوہِ سونے، چوٹ کے ساتھ بے خودی، زلیخا، جذبِ عشق، چاکہ بکر کے ساتھ بچہ کر، رونا، مڑگاں، چشم سوزن و لہجہ کو پھیلنے کے ساتھ اپنی شاعری میں لاتے اور روایت کو شہوتا دیتے ہیں۔

کلاش حق میں اس دور کے شعرا و قادی کے مشہور نام شاعر صاحب کی مثال شاعری (مثال بادی) کو بھی کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا طریقہ کار یہ ہے کہ شاعر پہلے مصرع میں "دعوتی" کرتا ہے اور دوسرے مصرعے

میں ایک دوسری ”حقیقت“ کو ”ذلیل“ کے طور پر اس طرح پیش کرتا ہے کہ سامع یا قاری اسے غلطی سے قبول کر لیں ہے۔ تحریک، تانخا کے شعرا کے ہیں جن میں جتنی خوش خوش ہیں، ہر رنگ سخن عام طور پر مکتا ہے۔ مثنوی کے بعد چار شعر دیکھیے:

پاک طینت سے نہ پہلے طبع نازک کو گزند	دھم پر گل کے اثر ہوتا نہیں مہتاب کا
کعبہ مقصود اسے مثنوی یقین کا نام ہے	نقشِ پائے جاہلوں حلقہ کچھ عراب کا
ہو گشت گیر چاہیے کر تجھ کو آبرو	قطرہ صدف میں رہ رہا ہوا تب گھر ہوا
طینت جو کہ نہ مرشدِ کمال سے سورا	بہل نہ سکے شعر سے مثنوی تک آج میں
جو تک دل میں فیض کا ان میں اثر کہاں	پاؤ گدائے فحش کی مثنوی سے زرد کہاں

مثنوی کی شاعری کا لہجہ شائستہ ہے اور شعر عام طور پر چست ہیں۔ لفظوں کی ترتیب تقید سے پاک ہے۔ قاری تو ایک ہی حسب ضرورت جو دوسری صریح کر استعمال میں آئی ہیں۔ کالمیے اور دلیک کے استعمال میں ایک طریقے کا احساس ہوتا ہے۔ متعدد غزلیں انہی طویل ہیں کہ ۱۲ اشعار پر پھیلی ہوئی ہیں۔ مثنوی کے ہاں ایک معیار کا احساس ہوتا ہے جس کی یکساں سطح ان کے سادہ و سادہ میں موجود ہے، لیکن یہ احساس نہیں ہوتا کہ مثنوی پر اسے بہت شعر کہہ رہے ہیں۔ محال تک شخص میں سوچتی ہے کہ جو سخن آیا رنگِ طبعِ زبان پر ضرر ہوا

مثنوی نے قاری میں شاعری کی اور اردو سے زیادہ شعر کہے۔ انھوں نے ممدس، جنس بھی لکھے اور قصیدہ بھی طبع آزمائی کی۔ قاری میں کئی مثنویاں بھی لکھیں جنھوں نے قاری کھیات کی زینت ہیں لیکن اردو میں ان کی صرف ایک مثنوی ”سوز و ساز“ کے نام سے ہم تک پہنچی ہے جو تقریباً تین سو سے کمزور یا دواشعار پر مشتمل ہے۔ یہ مثنوی دو بار ”بکر سوز“ ۱۸۸۰ء کے نام سے شائع ہوئی اور ایک بار اپنے اصل نام مثنوی ”سوز و ساز“ (۱۹۰۱ء) کے عنوان سے شائع ہوئی۔ مثنوی نے ایک شعر میں خود اس کا نام ”سوز و ساز“ دیا ہے:

ولادت سوز و ساز مثنوی کر بیٹے تو گرم داستان ہے

مثنوی ”سوز و ساز“ میں مثنوی نے ایک برہمن زادہ کا قصہ لکھا ہے جو ایک کوپے میں ناگاہ ایک عورتوں پر مرتدا اور آدھ بچپن ہوا اس کے پیچھے ہو گیا۔ کچھ دیر بعد وہ اس کے حال سے بے خبر اپنے گھر میں پہنچی اور یہ اس کے در پر کھڑا ہو گیا۔ اور پھر ماہیں ہو کر اپنے گھر کو پھر گیا۔ اس کی حالت طبعی اور اضطراب و بے قراری نے اسے نیم جاں کر دیا تھا۔ اسی حالت میں جب کچھ مرید گزرا تو از خود تاخیر عشق محبوب کے دل میں بھی پیدا ہوئی۔ اس کے ہوش و حواس جاگتے رہے اور وہ بھی مثنوی رہنے لگی۔ ایک دن وہ مرید مرزاں گھر کے دروازے پر آئی کہ شاید وہاں نیم دل کھانا اور عقدہ کی طرح لقم کا دوا ہو۔ اصرار یہ بے یمن چھیلا دھر برہمن زادہ بھی بحال زار بہتر سے اٹھا اور حوالہ کوچہ جاہں کے لیے وہاں جا پہنچا۔ اس وقت وہ بھی وہاں کھڑی تھی۔ دونوں کی آنکھیں چار ہوئی۔ اور حلقہ عشق بھڑک اٹھا۔ وقت کے ساتھ جب رات عشق فاش ہو گیا اور حالت دہخون پیدا ہوئی تو برہمن زادہ کو پاؤں پھیر کر دیا گیا اور وہ کچھ عرصے بعد اسی حالت میں مر گیا۔ عاشق کے مرنے کی خبر جب اسے ملی تو وہ اپنے گھر والوں سے صحت ثابت سے ہانپتے گھر اس کی غسل پر پہنچی اور خطا کیے وہاں کھڑی اسے دیکھتی رہی۔ اس کی آنکھ سے ایک قطرہ بھی نہیں پڑا۔ جب برہمن زادہ کو جلایا گیا اور آگ کے شعلے بھڑکے تو اس کے چہرے میں بھی آگ بھڑک اٹھی اور اپنی اسی آگ میں وہ اندر ہی اندر بجنے

گئی۔ اس کے وجود سے کوئی شعور و شعراء تو بندہ نہیں ہوا لیکن نائن پائے سر تک اس کے سارے اعضا جل کر مشت خاک بن گئے

نیرنگ عشق نے دکھایا دونوں کو اک آک میں ہلایا
ہب اس کی تلاش کی گئی

دیکھا تو نہ ہم تھا نہ جہاں تھی خاکستر مشت استخوان تھی

بظاہر اس قصے میں کوئی قصہ دہری نہیں ہے لیکن اس میں تاخیر عشق کو جس انداز سے بیان کیا گیا ہے وہ کبھی دوسرے قصے میں اس طرح بیان نہیں ہوا۔ دوسرے عشقیہ قصوں اور مشعو یوں میں آخر میں دونوں مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں بغیر ملاقات کے تاخیر عشق پیدا ہوئی ہے اور بطریقاً آگ کے دو باغی اندر کی آگ (آتش عشق) سے جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔ اور مشعو یوں کی طرح ”سود و ساز“ میں بھی جو باری تعالیٰ اور نعت سرود کا نکات کے اشعار آئے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی قصہ عشق کو لایا جان گیا ہے اور جو وقت وہی حوالے سے لکھی گئی ہے۔ اس کے بعد ”دو تاخیر عشق“ میں پانچ شعر لکھے گئے ہیں اور اس کے بعد ”آغا زادستان“ کے تحت یہ عشقیہ قصہ بیان کیا گیا ہے۔ نثر میں سات شعر کی ایک غزل آتی ہے جو قصے کے تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ اس قصے میں دو طرح کی آگ کا ذکر ہے۔ ایک وہ جو باہر سے جلاتی ہے اور ایک وہ جو اندر سے جلاتی ہے اور یہی اس کا وہ پہلو ہے جس کی طرح طرح سے تاویل کی جا سکتی ہے۔ ایک وہ آگ تھی جو کوہ طور پر نظر آئی۔ ایک وہ آگ تھی جو حضرات ابراہیم کو جلاتی تھی اور ان کے لیے نکل رہی تھی۔ ایک وہ آگ تھی جو جہنم، فرار، جبر و انحراف اور کسی بند کے اندر روشن تھی۔ عشق انسان کی اندرونی کیفیات کو مشتعل کر کے ایک نئی دنیا پیدا کرتا ہے۔ پہلی نظر کی محبت ایک بجلی کی طرح چمکتی ہے اور انسان کو از خود رونق دیتی ہے۔ یہ محبت کی سب سے قوی کیفیت ہے جسے ”عشق“ کہتے ہیں۔ یہ عشق انسان کے دماغ میں آیا ہے۔ فرشتے اس سے محروم ہیں۔ عشق اور درد لازم و ملزوم ہیں۔ کبھی درد وہاں بن جاتا ہے۔ تاخیر و حضور، شادی و شادی، طالع و طالع ایک ہو جاتے ہیں (۳۰) یہی عقلی کے اس قصے کا زاویہ نظر ہے۔ عقلی نے اس قصے کو بظاہر مجازی لیکن باطن عشقی رنگ دیا ہے۔ اندر کی آگ سب کی نظروں سے لاجعل رہ کر سارے وجود کو خاکستر کر دیتی ہے۔

سراپے سود و ساز ہے عشق نیرنگ نیاز و نیاز ہے عشق
ہے عشق سے داغ داغ لار ہے عشق اثر طراز ہار
یہ آتش عشق ہے زبان ملی مارتی پھوک دے زبان
یہ نقش طراز مرہہ ساز افلا کرے لاکھ پردے میں راز
عشق اپنا اگر ہر دکھائے جو چاہے سوئی میں کر دکھائے

عشق نے حالت بے قراری و اضطراب اور عشق کی کیفیات کو تخلیق سے ضرور بیان کیا ہے لیکن یہ عشقی دلچسپ و حیرت زا ہونے کے باوجود اس بندگی پر پیشانی جس کے اسکا ذات اس میں موجود تھے۔ آخر میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ عشقی اسے آگے بڑھاتا اور تاویل عقلی کرنا چاہتے تھے لیکن اپنا کد وہ اسے غم کر دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم اسے ”اوموری عشقی“ کہیں گے۔ اسی موضوع اور اسی طرح کے ایک قصے کو کاظمی محمد صادق اختر نے بھی اپنی مشعوی ”سریا سود“ کا موضوع بنایا ہے جس کا سلاخو ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

پیش کی شاعری میں بھی عام طور پر وہ پرانے الفاظ، جو اس دور میں رائج کے برابر متروک کر دیے جاتے ہیں، نظر نہیں آتے۔ یہی صورت کاظمی محمد صادق اختر کے ہاں سامنے آتی ہے۔ وہ متروک الفاظ جو اختر کے دیوان اول میں نہیں ملتے ہیں، دیوان دوم میں نظر نہیں آتے لیکن رانے ہسونے تکھ پر دانے کے ہاں یہ صورت قدرے مختلف ہے۔

حواشی:

[۱] کلیات مسکنی، دیوان ششم، مسکنی مرحبہ اکثر نو راکمن نقوی، ص ۱۶۸-۱۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۳ء۔

[۲] ایضاً

[۳] خوش مسرک زریا، جلد اول، سعادت خاں ناصر مرحبہ مشفق خولہ، ص ۳ کے مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء۔

[۴] چاندو، مخلوطات اردو (جلد اول)، مشفق خولہ، ص ۶۹۷-۶۹۸، مرکزی اردو بورڈ، لاہور، ۱۹۷۹ء۔

[۵] اس کی عبارت ہے: ”اور ایں ایام فرخندہ انجام کر از فقرت مقدس تو یہ یک ہزار درود صدوی ۱۱۰ سال (۱۲۳۲ھ)“

گدڑو، ویک سبک تک عزم از منزل زندگانی تائے ہستی سی، بیچ (۳۵) مرحلہ درویشی است۔“۔ ”کلیات پیش کا

تعارف“ از اکثر جدیدی کا شمیری، ص ۱۶۹، مجلس ”دانش اسلام آباد“، شمارہ نمبر ۱۳، بہار ۳۶ء۔

[۶] ریاض الفصحا، نظام ہدائی مسکنی، ص ۲۱۵، ماہنامہ ترقی اردو، لاہور، ۱۹۳۷ء۔

[۷] خوش مسرک زریا، مخلوطات، ص ۱۱۱، ص ۳۲۹

[۸] تذکرہ طبقات غنی، نظام محمدی الدین مشفق، ج ۱، ص ۲۱۲، سنو برن، یکسی نقل مکتوبہ اکثر کونجیل جالبی، کراچی

[۹] کلیات پیش کا تعارف، مخلوطات، ص ۱۸۷-۱۸۸

[۱۰] ایضاً، ص ۱۸۷

[۱۱] دیوان اردو از مشفق، ج ۱، مخزنہ ماہنامہ ترقی اردو پاکستان کراچی۔ اس کی نقل کے لیے میں مشفق خولہ صاحب کا شکر

گزار ہوں۔

[۱۲] سرورچاغاں، پیشی (گلی)، مخلوط مکتوبہ کاظمی محمد سعید، کراچی۔ میں اس گلی نکلے سے استعارہ کیا ہے۔

[۱۳] احمد، تنقید، سرور، ص ۳۳۲، دہلی یونیورسٹی دہلی، ۱۹۶۱ء۔

[۱۴] ریاض الفصحا، مخلوطات، ص ۲۱۴

[۱۵] گلشن بے خار، شیفتہ، ص ۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء۔

[۱۶] گلشن بے خار، نصر اللہ خاں طوٹنکی، مرحبہ اکثر اعظم فرقی، ص ۲۴۷، ماہنامہ ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۷ء۔

[۱۷] جلوسہ عشر جلد دوم، منیر بنگرا، ص ۱۳۵، مطبع نور انوار، لاہور، بہار ۱۸۸۵ء۔

[۱۸] (الف) عشوی بکسر سوز، پیشی، مطبع محمدی کاچہرہ، بن عمار۔ (ب) بکسر سوز، پیشی، مطبع مصطفائی شاہ جہاں آباد۔

[۱۹] بحوالہ ”اردو عشوی“ ثانی بند میں ”گڑوا اکثر گمان چہرہ میں“ ص ۳۶، ماہنامہ ترقی اردو، ہندو، گڑھ ۱۹۶۹ء۔

[۲۰] اردو کے مصلیٰ دانیہ پڑ حسرت موہانی، ص ۲۹، شمارہ ماہنامہ دسمبر ۱۹۰۶ء۔

[۲۱] ستر دلیوں، شاد، بے محمد اوقی، ص ۳۵-۳۶، کراچی ۱۳۰۰ء۔

تجدیلی کا عمل و آغاز

دوسرا باب

رائے جسونت سنگھ پر وائے: حالات و شاعری

اس دور کے چند معروف شاعروں میں پر وائے خاص اہمیت کے مالک ہیں۔ رائے جسونت سنگھ پر وائے (۱۷۶۲ء - ۱۲۳۳ھ) ۹-۵۹۸ء - ۹-۱۸۱۸ء) نواب شجاع الدولہ کے دارالہمام راجا جی بہادر (سنہ ۱۲۱۰ھ) ۶-۹۵ء - ۱۲۱۰ھ کے بیٹے تھے جو عرف عام میں "کاکائی" کہلاتے تھے۔ پر وائے اور وہ کے شعر فیض آبادیا کھنڈ میں پیدا ہوئے لیکن کب پیدا ہوئے یہ پتا نہیں چلتا۔ مسکنی نے اپنے فارسی گو شعرا کے تذکرے "معدثری" میں پر وائے کا ترجمہ شامل کیا ہے۔ "معدثری" ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ ۱۱۹۸ھ میں مسکنی دہلی سے کھنڈ آ گئے۔ اس زمانے میں مرزا محمد حسن قلیس دہلی میں نواب ذوالفقار الدولہ بہادر کے لشکر میں ملازم تھے اور مسکنی کے مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے۔ انہیں دہلی میں مسکنی نے قلیس کی "چاش" سے استفادہ کیا اور پر وائے کا ترجمہ شامل کیا اور لکھا کہ "درد جان فارسیں قریب دو ہزار بیت بر "چاش" دیوہ شد۔۔۔۔۔" (۳) قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ ترجمہ قیام دہلی کے زمانے میں زیادہ سے زیادہ ۱۱۹۷ھ میں لکھا گیا ہوگا۔ جیسا کہ "ترجمہ" سے معلوم ہوتا ہے اس وقت پر وائے جوان تھے۔ اس وقت پر وائے کی عمر ۲۵ سال قیاس کر لی جائے تو اس حساب سے پر وائے کا سال پیدائش ۱۱۹۷ھ یعنی ۱۷۸۲ء یا ۱۷۸۳ء سمجھیں جاتا ہے۔ قاضی عہد اور وہ نے لکھا ہے کہ "۱۱۷۷ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے ہوں گے" (۳) "مشفق خروید نے" "سال ولادت" ۱۱۷۷ھ کے قریب "۱۳" سمجھیں کیا ہے۔

پر وائے کی تعلیم اچھی ہوئی تھی۔ کم عمری ہی میں سب فارسی کی تحصیل کر لی تھی اور اساتذہ کے دروہیں اور تذکرہوں کا مطالعہ کر کے شعر گوئی کی قدرت بھی حاصل کر لی تھی۔ تعلیم میں وہ اپنے ہم عمروں اور ہم جہلوں سے سہقت لے گئے۔ دوسرے انھیں نواب غریب شاہ طلب و دل، سیر سب تواریخ سے بھی دلچسپی تھی۔ خلافت و خلافتیاء سے بھی رغبت رکھتے تھے (۱۵) قاری کے علاوہ عربی سے بھی واقفیت رکھتے تھے۔ ان کے کلام اور خصوصاً قصائد میں عربی آیات کے حوالوں سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس زمانے میں مرزا قاضی خاں (م ۱۲۳۱ھ - ۱۸۰۶ء) کے شاگرد اور چاہر سرب سنگھ دیوانہ (م ۱۲۴۳ھ - ۱۸۰۹ء) کی فارسی شاعری کی ایک عالم میں دھوم تھی۔ جسونت سنگھ پر وائے نے ان سے کثرت حاصل کیا اور اپنی فطری صلاحیت اور استاد کی نظر سے نوجوانی ہی میں ایسے قاطع و کثرت عربی گئے کہ خود قلیس نے پر وائے کا کلام اور حالات "معدثری" کے لیے مسکنی کو ملازم کیے۔ پر وائے کا فارسی دیوان اب پایید ہے لیکن ان کا اردو دیوان موجود اور غیر مطبوع ہے (۱۷) ۱۲۳۳ھ - ۱۸۱۸ء میں وائے پانی پت گج نے قطعہ تاریخ وائے لکھا (۸) :

از مردان پر وائے چاہی سوختہ شیخ یام اہل سخن ہائے بمر
تاریخ انھیں رقم مہر دم تاریخ "پر وائے بمر و شیخ ہم وائے بمر" ۱۲۳۳ھ
مسکنی نے "معدثری" میں جب پر وائے کا ترجمہ لکھا تو اسی زمانے میں وہ اردو میں بھی شاعری کرنے لگے

تھے لیکن کسی کی شاگردی اختیار نہیں کی تھی (۱۹)۔ ۱۱۹ھ ہو سکتا ہے۔ ۱۱۹۸ھ میں جب مسکنی گھٹو آئے تو پروانہ ان سے ”ہیسا گردی و تپاک“ سے ملے۔ مسکنی کے زیر اثر فارسی گوئی سے ان کی دلچسپی کم اور اردو و شاعری سے زیادہ ہوتی گئی۔ ۱۲۰۹ھ میں جب مسکنی نے پروانہ کا ترجمہ ”تذکرہ ہندی“ میں لکھا تو پروانہ کو اردو میں شعر کہنے کا بارہا سال ہو چکے تھے جس کی تصدیق مسکنی کے اس خط سے بھی ہوتی ہے کہ ”تا ابی الیوم کہ عرصہ و دوازہ سال شدہ باشد مطلقاً او ہیسا درسا و پلاہ کر دے“ (۱۰) اس طرح پروانہ کی اردو گوئی کی مدت ۱۱۹ھ سے وفات ۱۲۳۳ھ تک تقریباً ۳۴ سال ہوتی ہے۔ پروانہ دسوا، میر، میر حسن، اور بٹا سے متاثر تھے۔ مسکنی نے لکھا ہے کہ ”دو کشتی قصیدہ و غزل طور مرزا، فیض سودا، مسلمی دارہ..... و خوش ازادان فقیر کہ خود آواز شوق ہو یوں اعتقاد ہم رسانیدہ و شمس میر تقی میر حسن و ہمایاں ہذا اشدہ فیہ رواشت۔“ انکوں از حوالہ فقیر راجہ غلی دارہ (۱۱) ”و بیاں پروانہ“ میں کئی شعروں میں سودا، میر حسن، میر تقی میر، فیض و دارہ کا ذکر کیا ہے۔ سودا کو ”مطابق معانی“ کو ”ہدا اعدا“ کہتے ہیں۔

حضرت سودا سا مطابق معانی کون ہے
مستطیع شعر میں ششوی مرا الہیان کے حوالے سے میر حسن کا ذکر کیا ہے:

ہوا جو یار وہ بدر خیر پروانہ
تو شاعری میں نظیر میر ہم بھی ہیں
ایک شعر میں میر کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

میر کے ہر بیت شیریں ہے جو یہاں پایا رواں
کھٹو میں اکبر آبادی جمالی آگئی
ایک مطلع میں جہاں کا مطلع ان کو یاد آتا ہے۔

مستطیع شعر میں یاد آتا جہاں کا مطلع
حال پروانہ بہت پر دم و در دم دیکھا
ایک غزل کے قلم میں داسے سر پہ لکھو پروانہ سے اپنی شاگردی کا ذکر کرتے ہوئے ان کی استادوی و شاعری کا اعتراف

کیا ہے۔

خدمت و پروانہ سے فیضی خن حاصل ہوا
اس غنائی رجب کے دیاں جو دیکھے فارسی
رہنما گوئی میں بھی پروانہ وہ استاد تھا
دل سدا تپے ہے میرا مرغ بھل کی طرح
اس سے سب بھی ہے میں فن کامل کی طرح
ہے خن پروردہ اس کا شعر عقل کی طرح
جس کا یہ مطلع روشن صبح عقل کی طرح
یا کہ بھی مرثا بھل نے مرے دل کی طرح

اسے الحاق کیے کہ ایک شعر میں بھی لکھیں مسکنی کا ذکر نہیں آیا لیکن جن الفاظ میں مسکنی نے ”تذکرہ ہندی“ (۱۲۰۹ھ) میں پروانہ کا ذکر کیا ہے کہ ”انکوں از حوالہ فقیر راجہ غلی دارہ“۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ ان سب شعروں کے اثرات کے باوجود وہ کم از کم ۱۲۰۹ھ سے پہلی طرح مسکنی (۱۲۳۰ھ) سے رجوع کر چکے تھے جس کا ذکر شدہ کمال سے بھی، جو پروانہ سے بھی رابطہ و اتھار رکھتے تھے۔ ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”مستطیع خن از میان مسکنی صاحب دارہ“ (۱۲۳۰ھ) مسکنی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں جب پروانہ کو اپنا شاگرد لکھا تو اس کے کچھ سال بعد تک پروانہ (۱۲۳۰ھ) زندہ رہے اور خود انھوں نے یا کسی اور حاضر تذکرہ نگار نے اس کی تردید نہیں کی۔ ریاضہ گوئی میں بادشاہ پروانہ مسکنی کے شاگرد تھے۔

تذکرہ ہندی، مہاراشٹر اور دوسرے تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ پروانہ خوش خلق، نیک طبیعت، نیک بہادری، نیک ذات، نیک وضع، نیک معاش، بہت پاک و بلند انسان تھے۔ خاندانی وقار و جاہت انہیں ورثے میں ملے تھے۔ لکھنؤ میں رہتے تھے اور وہاں کے سب شعرا اور اہل دولت سے ان کے مراسم تھے اور مشاعروں میں بھی شریک ہوتے تھے (۱۳)۔

پروانہ کی تصانیف میں ”دیوان فارسی“ اور ”مردود پران“ کے علاوہ مکتوم و داستان ”مصلح میدری“ بھی شامل ہے۔ مصلح میدری کے بارے میں جتنا نے دستور الصاحت میں لکھا ہے کہ ”روزے و داستان ازاں خوش واقف ہم خواجہ“ (۱۳ الف)۔ دیوان فارسی اور مصلح میدری ناپید ہیں اور ان کا کلیات اور داستان طبع لمیر مطبوعہ ہے۔ اس کا ایک نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے اور ایک نسخہ انجمن کتب و سوانحی لکھنؤ میں ہے (۱۳)۔ کلیات پروانہ دس قصائد ۳۲۱۱، فزایات ۳۱، قطعات تاریخ ۳۱، رباعیات اور دو گزلیات پر مشتمل ہے (۱۵)۔

قطعات تاریخ میں ایک پروانہ کے والد کا قطعہ وقت ہے جس سے ۱۲۶۰ء برآ ہوتا ہے۔ ایک ان کے بیٹے کی وقت ہے جس کے آخری مصرع: کس نے میرا دیا ”چراغ بجائے“ کے آخری دو ہفتوں سے ۱۲۶۵ء برآ ہوتا ہے اور پانچ شعروں کے ایک قطعہ تاریخ کے دو مصرعوں سے الگ الگ تقلید خلق جرأت کا سال و وقت ۱۲۳۳ء قمری ہے۔

پروانہ کے اصل جوہر قصیدہ اور غزل میں نکلتے ہیں اور یہی وہ میدان ہے جہاں ان کی تاریخی اہمیت قائم ہوتی ہے۔ پروانہ نے اردو میں دس قصیدے لکھے جن میں سے تین حضرت علی کی منقبت میں، ایک امام مہدی کی مدح میں، ایک میں حضرت علی کی منقبت کے بعد شاہستان و دولت کی مدح کی ہے۔ ایک قصیدہ نواب شاہد الملک غازی الدین خاں بہادر فیروز جنگ کی مدح میں ہے۔ دو بہادر بہت صفا کو مستثنیٰ کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ جن میں سے ایک میں غازی الدین حیدر کا ذکر آتا ہے۔ ایک قصیدہ ”دو طلوع نجوم“ ہے جو طلوع جنگ کی مدح میں لکھا گیا ہے ایک اور قصیدے میں کسی امیر کی مدح کی گئی ہے۔

پروانہ کے قصیدوں کی بنیادی خصوصیت ”گہری تنقید کی“ ہے۔ ان قصیدوں میں پروانہ نے قصیدہ کی روایت کو پرے الاٹھرا دیا حرام کے ساتھ، بجائے ان کی کوشش کی ہے۔ ان قصائد میں طبیعت کا توازن بھی ہے اور ایسا اعتدال بھی کہ مبالغے کے باوجود مدح کی مدح فطری معلوم ہوتی ہے۔ ان قصیدوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ صنف قصیدہ سے پروانہ کو گہری مبالغہ تھی۔ ان قصائد کو اس دور میں پامیر و سدا کے دور میں یا خود پروانہ کے بعد کے دور میں لکھا کر دیکھیے تو ان میں ایسی فنی باجلی اور شاعرانہ حسن نظر آنے لگا کہ پروانہ ایک ممتاز قصیدہ گو کے درجے پر فائز ہو جاتے ہیں۔ یہ قصیدے غیر مطبوعہ ہونے کے باعث اب تک اہل نظر کی نظروں سے اوچھل رہے اور ان کی فنی و شعری اہمیت نہ ملنے لگی۔ قصیدہ لکھتے وقت پروانہ ان تمام خصوصیات کو شعوری طور پر شروع سے آخر تک بھرتے ہیں جن کا انہوں نے اپنے قصیدے میں الاٹھرا دیا ہے۔ مثلاً حضرت علی کی منقبت میں لکھا ہوا قصیدہ جسے انہوں نے کان گل سے سوسم کیا ہے، وہ بہار یہ قصیدہ ہے۔ اس کے ہر شعر میں شروع سے آخر تک موضوع، اشارات و کنایات، افعال و کلمات کسی نہ کسی پہلو سے ”بہار“ کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح قصیدہ ”دولام مہدی علیہ السلام“ میں ”صغیر۔ تر۔ گور“ قافیے میں اور ”بہار“ دہلیک ہے۔ اس میں توازن کے ساتھ دو چھ دیں کو ہم رشتہ کر کے مربوط کیا گیا ہے اور اس

اکثر اہم سے قصیدے میں شاعرانہ ملی حسن پیدا کیا ہے۔ قصیدے کے لیے جس فطری صلاحیت، جس علم، جس کاوش اور جس کارورانی کا فی کی ضرورت ہے وہ پروانہ میں موجود ہے۔

قصیدہ کا آغاز، جسے اصطلاح میں مطلع یا تحصیب کہتے ہیں، بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ قصیدہ گو کے لیے ضروری ہے کہ وہ قصیدے کو اس طرح شروع کرے کہ صاحبِ درد بار بار دہرائی و دہر دہرائی ہو جائے۔ تحصیب میں بے ساختگی ہو، شاعرانہ حسن ہو اور ساتھ ساتھ وہ کشش بھی کر سنبھالے گا جو پڑھنے والے کو دلچسپی میں سمجھاتا ہے۔ اس میں سودا کو کمال حاصل ہے۔ پروانہ سودا کی جیرونی کرتے ہیں۔ وہ قصیدوں میں سراپا کے بیان سے حسن و عشق کے تصور کو ابھارتا ہے۔ ایک قصیدے میں ”زرد آہن“ کے مکالمے سے آغاز کیا ہے۔ ایک میں ”طلوع نجوم“ کو موضوعِ سخن بنا کر تحصیب لکھی ہے۔ ایک قصیدے کی تحصیب میں ”خیز خیز“ کو مخاطب کیا ہے۔ ان کے علاوہ زیادہ تر قصیدوں کی تحصیب بہار ہے۔

”تحصیب“ سے پروانہ ایک لطیفہ چار کرتے ہیں اور گہرے رنگوں سے مطلوب کیفیت کو اس طور پر ابھارتے ہیں کہ وہ سنبھالنے والے کے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس سے حیرت و استحباب میں ڈالنے والی صورت تو پیدا نہیں ہوتی لیکن فنی اعتبار سے اپنے یا یا انداز میں گہرے رنگوں کے استعمال سے پروانہ خصوصیت ضرور پیدا کر دیتے ہیں کہ سامع یا قاری اس کیفیت میں گم ہو جائے۔ اسی سے ”گرخ“ کا مرعط آتا ہے۔ تحصیب کے بیان سے فنکارانہ ہنر مندی کے ساتھ وہ حسنِ بلیغ سے اس طرح ”گرخ“ کی طرف آتے ہیں کہ ”تحصیب“ خود ”گرخ“ کا حصہ بن جاتی ہے اور اسی سے ”مدح“ کی شائیں چھوٹنے لگتی ہیں۔ ”گرخ“ کے عمل میں کبھی وہ ”خیز خیز“ سے مخاطب ہوتے ہیں اور کبھی ”خیز خیز“ سے اور کبھی ”مدح“ کی شائیں چھوٹنے لگتی ہیں۔ ”تحصیب“ سے ”مدح“ کی طرف آ جاتے ہیں۔ ”قصیدہ در محبت حضرت علی“ میں، جس میں زرد آہن کے درمیان مکالمے سے تحصیب الخدیٰ ہے، جیسے ہی یہ مکالمہ ختم ہوتا ہے اور ”آہن“ حضرت علی کی ”زوالفقار“ کا نام لیتا ہے اور کہتا ہے:

آہن سے ذوالفقار بنی ہے امام کی
اس سے زیادہ اور شرف کیا کتوں میں
اس کے نورِ ابجد یہ شعرا آتے ہیں اور کبھی ”گرخ“ کا کام کر کے شاعرِ مدح کی طرف لے جاتا ہے۔

بہرِ شمع اس نے کی یہ حکایت چہ آب و تاب	امام بن میں ہوا جی میں شادیاں
مضمون خود کرنے لگا مدح کے لیے	مطلع یہ آیا وہیں سرے دل سے تارباں
یہ کچھ گدا کا ہے درِ معبود پر عظم و شان	جس در پہ اس گدا کے شہاں سر بر آستان
اک نور سے بنی و علی آفریدہ ہیں	جس دم کہ کچھ نہ آدم دحا کا تھا نشان

”تحصیب“ کی طرح ”گرخ“ میں بھی پروانہ کے پس ایک فنی بلیغ نظر آتا ہے اور پھر ”مدح“ آتی ہے جس میں وہ قصیدے کی روایت کے عین مطابق مدوح کے عدل، اس کی ذاتی صفات، گھوڑے، ہاتھی، تلواریں وغیرہ کی شاعرانہ انداز میں مدح کرتے ہیں اور اس طور پر کرتے ہیں کہ مدوح کی شخصیت کا جلال و جمال دونوں سامنے آ جاتے ہیں اور مدوح کی ایک ایسی دلچسپی برپا ہوتی ہے کہ جس سے محبت کرنے کو چاہیے لگتا ہے۔ پروانہ کے قصیدوں کا یہ فنی اثر قاری یا سامع کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ حضرت علی کی مدح کرتے ہوئے جہاں وہ ان کی تلواران کے گھوڑے اور

دوسری چیزوں کی مدح کرتے ہیں، وہاں ان کی عظمت شان و دروگوں کے ساتھ، الجھ کر سامنے آ جاتی ہے۔

پاؤں گر اس پہ دھر۔ یعنی قدم سے تیرے
ہوئے ذی المرح جب کہا ہے جو لگ سر
میر دیا کے لیے نوح ہے میرا مار
خضر کو پہ چھو تو بیکج میں رہا ہے نوکر
اور صاف تو شتر ہاں، ہے ترے تاتے کا
بوسب مصر نے داعی ہے لہای میں کر

مدح کے بعد قصیدہ عرضی مدحا دعا پر ختم ہو جاتا ہے۔ پر دان عام طور پر مدح کرتے کرتے اس طرح کا شعر لاتے ہیں جو ایک طرح سے مدح سے دعا کی طرف گریز کا کام کرتا ہے۔

پر دان شمع دار سکوٹ اختیار کر
لازم ہے تھو کو طویل سخن سے اب انتخاب

۱

پر دان کر لب مدح کا اتمام دعا پر
روشن رہے اس خانہ میں یہ شمع شوتاں

نور بگڑ دعا پر قصیدہ اختتام کو پہنچاتا ہے۔

پر دان کے قصیدے قصیدے کی روایت و ہیئت کے مطابق ہیں۔ وہ اپنے قصیدے کے مختلف حصوں میں توازن قائم رکھتے ہیں۔ دس قصائد میں سے آخر قصیدے غیر مراد ہیں اور وہ مراد ہیں۔ پر دان کا فنی سلیقہ، زبان و بیان پر قدرت، شاعرانہ صلاحیت، لطافت و بلاغت، تخیل و حسن بیان، حسن تخیل و رعایت عقلی اور دوسرے منافع بدائع کا استعمال وہ خصوصیات ہیں کہ اس دور میں قصیدہ گوئی حیثیت سے پر دان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ انھوں نے سودا و انشا کی طرح قصیدے کی روایت کو آگے تو نہیں بڑھایا لیکن قصیدے کو شعور کے ساتھ اس خوبی سے بھرا ہوا ہے کہ ان کے قصائد معیاری قصائد بن گئے ہیں۔ مضمون آفرینی پر دان کے قصائد کا خاص وصف ہے۔ بلند آہنگی، حکوم الفاظ اور ان سے بے ہوشی و الا وہ لہجہ پر دان کے قصائد میں نہیں ہے جو ہمیں سودا و انشا کے ہاں ملتا ہے لیکن وہ یکساں ہموار معقول لہجہ ضرور موجود ہے جو سنجی کے قصائد کی خصوصیت ہے۔ پر دان کی زبان میں وہ جدید روپ نمایاں ہوتا ہے جو گھنٹی کی زبان کی خصوصیت ہے جہاں قدیم الفاظ ستراک کر دیے گئے تھے اور زبان نے ایک نئے گھما کے ساتھ اپنا جدید روپ سنوارا تھا۔ بحیثیت مجموعی پر دان روایت قصیدہ کی تکرار کے ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں اور اس روایت میں ان کی تاریخی اہمیت ہے۔

”فرغی“ بھی پر دان کی محبوب صفت سخن ہے۔ قصیدہ کی طرح ان کی فرغی میں بھی گہری سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں جب جماعت کی معاملہ بندی اور انشا کی تسخیر و خلافت والی شاعری پر سارا معاشرہ جھلوت قرار پر دان ایسی سنجیدہ شاعری کرتے ہیں کہ معظم ہوتا ہے کہ وہ گھنٹی کے نہیں بلکہ دلی کے شاعر ہیں۔ ان کا طرز سخن سودا سے متاثر ہے اور ان کی شاعری شاعرانہ فراق کی طرح سنجیدہ ہے۔

اس دور میں فرغی کی روایت کے دو بڑے دھارے تھے۔ ایک میر کی شاعری کا دھارا اور دوسرا سودا کی شاعری کا دھارا۔ میر کی شاعری اپنی گہری داخلیت اور فلسفاتی لہجہ کی وجہ سے ناقابل تقلید شاعری ہے لیکن سودا کی شاعری اپنی خار بیت کی وجہ سے قابل تقلید ہے۔ اسی لیے آنے والی نسلوں نے میر کی ہیروئی کی کوشش ضرور کی لیکن آخر کار طرز سودا کا اختیار کیا۔ سودا کی یہ خار بیت لفظوں کے سوز وں استعمال، مخصوص لہجے، جھنجھکی قوت اور مضمون آفرینی سے بنی تھی۔ پر دان فنی طور پر سودا سے قریب تر ہیں اور وہ اسی خار بیت کو اپنا کر اپنی فرغی کارنگ بناتے ہیں۔ پر دان کی

غزل کے مزاج میں دو عناصر کام کرتے ہیں۔ ایک خارجییت اور دوسرے فارسی شاعری کی روایت سے گہری، داخلی۔ خارجییت نے مضمون آفرینی کا رجحان پیدا کیا اور فارسی روایت نے شاعرانہ لطافت، کنایات، لہجوں کے استعمال اور حسن بیان کا سلیقہ پیدا کیا۔ یہ دونوں کی غزل کا رنگ اسی احتراش سے بنتا ہے اور اسی لیے وہ اس دور میں دہلوی روایت کے شاعر نظر آتے ہیں۔ لیکن وہ رنگ تھا جسے پروانہ نے مصطفیٰ میں دیکھا اور ان سے رجوع کر لیا۔ اگر مصطفیٰ کی غزل سے اس رنگ و طرز کو، جو انھوں نے دربار سرکار سے دہلی لیا اور مشاعروں میں مقبولیت حاصل اور پھر رقرار کئے کے لیے اختیار کیا، مانگ کر دیا جائے تو باقی شاعری میں پروانہ کا رنگ مصطفیٰ سے قریب تر آ جاتا ہے۔ پروانہ کی زبان پر وہ اثرات موجود ہیں جو مصطفیٰ، لطیف، محبت کے ہاں ملتے ہیں مثلاً تک۔ نہت۔ کسو۔ وہ ہیں۔ مگر نظر۔ کاسیکو و لہجہ لیکن یہ اثرات اتنے کم ہیں کہ پروانہ کی زبان حیثیت بخوبی بدلے زبان ہے۔

فارسی شاعری کی روایت سے جہاں وہ خصوصیات، لطافت، تمثیلات، کنایات مثلاً بھوں، صحر، شمع پروانہ، زنجیر، زلف، بچان، جام، گردش، ساقی، گل، دلیلیں، باغیاں، آتش، آہ، کبوتر، قاصد، آئینہ، جھڑ، خدنگ، تیر، ناوک، صفت، فرعون، کعبان، یوسف، مصر، مونی، عصا، خضر، مینی، بی بی، بیاض، شیریں، سکندر، دودار، خاضی، مطلق، فراموش، ناسخ، دیر، حرم، کعب، بیت، خان، سردار، شہزاد، جام، جیش، قفس، بہار، گل و گلزار و غیرہ اپنی شاعری میں لاتے ہیں وہاں خارجییت کے زیر اثر مضمون آفرینی میں ان کی شاعری کا بنیادی ردھان بن جاتا ہے۔ پروانہ کی اردو شاعری فارسی شاعری سے آکتاب کرتی ہے اور اسی لیے مصطفیٰ نے کہا تھا کہ ”تھوٹے فارسی رنگ دار تھوٹی سرا جام می رسا“ (۱۶) پروانہ کی نوعیت شاعری کو لکھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھتے چلیے:

کیا کیجئے ہوم کہ اسے دیکھ کے ہم تو	ہر چند سنبھالے رہے پر دل کو فطش آیا
لہجہ قدم کی طرح سے پامال ہو گیا	سر پر ہمارے اس کا یہ احسان رہ گیا
اس بت کا دیکھ مصطفیٰ خطا دل ہوا ہے گو	کافر تو ہو چکے تھے پہ ایمان رہ گیا
مٹتا تھا سرگزشت مری شب وہ اس لیے	یعنی کے بہر خواب فناء ضرور تھا
کعبہ کی راہ طے کی تب بت کدہ کو پہنچا	اللہ سے ارادہ کتنا میں دور آیا
پروانہ آگے تھا دل سوزاں چہراں دیر	آطر کو رفت رفت پہ شمع حرم ہوا
پروانہ پہلو سیر کریں ملک عدم کی	ہستی کا کوئی شہر تو معصوم نہ دیکھا
وہ بال کھولے اس لیے کل ہم پر کیا	یعنی سحر کا آنا مرا شام پر کیا
جان یوں مشتاق تھاں میں ہے دن سے باہر	کوئی غریب دودھ ہو چھوے دھن سے باہر
یوں آگ نکادی جگر کو میں اس دل کے دماغ سے	کرتے ہیں جیوں چہراں کو روشن چہرہ سے
انصاف تو ہی کر کہ نہ عادت ہو کسی طرح	فوج مزہ جو دل کے گھر سے لگی رہے
کیا فائدہ ہے پوچھنے سے تھو کہ اسے کچھ	یہاں عشق ہوں مجھے آزار ہے سو ہے
جو کوئی کہے دماغ و فریاد کا قصہ	تک کہ تو اسے ہے وہ کہانی مرے دل کی

ان اشعار میں آپ نے مضمون کیا ہو گا کہ پروانہ نے فارسی روایت شاعری کے سوز و کنایات اور لطافت و تمثیلات کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ مضمون و محلی کی گہرائی پیدا ہو گئی ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ جذبہ

واحساس شعر کے طرز دلچسپ پر عادی نہیں ہے۔ لیکن وہ خارجییت ہے جو سدا کی شاعری کی خصوصیت ہے اور یہی خصوصیت سدا سے پروانگی کی غزل میں آئی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں جذبہ احساس کی تصویریں نہیں دیتے بلکہ خیال و معنی سے اپنی بات دینا، اپنا مشاہدہ بیان کرتے ہیں۔ یہ مضمون آفرینی کی یہ لے جو حق ہے تو وہ صورت پیدا ہوتی ہے جس سے شاعر کا خیال ناخ کا رنگ بن جاتا ہے اور جو جذبہ تحریر کے لیے کہ جلد ہی ساری تخلیق لفظ پر چھا جاتا ہے۔ اس جذبہ تحریر کے اثرات و امتداد کے ساتھ ہی روانہ کے ہاں بھی ابھرے اور نمایاں ہوتے ہیں۔ اور یہ صورت فنی ہے:

تو نہ آیا رات کو آہن دلی اپنی سے صیغ
ہوا ادا کیوں کر نہ عاشق اس کے روئے غریب کا
جو کرے چاہ عزیز دل وہ زلفوں میں نہیں
فروں ہو سوز دل سے گریہ اور گریہ سے سوز دل
جانے ٹہلے زارٹ لپٹے ہیں زوگل پارٹ سے
زلفں گردہ لپ دہن سطر فوازی پر رہا ناگل
بچے کب طائر مضمون و مرے شاہین خامد سے
صبح تک بے فکری مڑھاں چٹم کا نہ باز تھا
بے اتار شمع کلام پاک جس محبوب کا
مرحب ہے عشق میں صیغ کو یہاں نہ محبوب کا
کرے ہے کام آفتل آب کا اور آب آفتل کا
لافتل منصب نہ تھے جو سو ہزاری ہو گئے
وزاے سب جگہ فو اب اور خاں ہو کمال ٹپٹے
یہ گو پروانہ مشکل چنگل باز و کوثر ہے

خارجییت کے ساتھ مضمون آفرینی کی وہ روایت جب سدا سے چل کر اعلیٰ نسل تک آئی تو اس کی ایک شکل تو وہی جس کا اظہار جرأت و ناز کے ہاں ہوا۔ دوسری صورت وہی جس کا اظہار پروانہ کے ہاں ان اشعار میں ہوتا ہے جو ہم نے اوپر درج کیے ہیں اور یہی وہ صورت ہے جو ناخ کی غزل میں اپنے عروج کو پہنچتی ہے۔ اس دور میں ناخ کی روایت شاعری کا ایک ناطقہ پروانگی کی غزل بھی ہے۔ ایک دور کا بڑا شاعر اپنے دور کی ان ساری آوازوں کا راس چس لیتا ہے جو حجاز کے اقدار سے اس سے قریب تر ہوتے ہیں۔ پروانہ روایت سدا کے شاعر تھے۔ خارجییت و مضمون آفرینی، فارسییت کے ساتھ مل کر رنگ سخن تھا۔ ناخ بھی اسی روایت کے شاعر تھے اور پروانہ نے اس روایت کو جہاں تک آگے بڑھایا تھا، ناخ نے اسے جذب کر کے اتکا آگے بڑھایا کہ یہ رنگ ان ہی سے مخصوص ہو گیا۔ اس انفرادیت کے سہارے ناخ کی طرح تو جتنی دلی اور وہ زمانے کو یاد بھی رہے لیکن خود پروانہ شمع پر کار ہو گئے اور زمانہ انہیں بھول گیا۔ یہ عمل تاریخ میں اسی طرح ہوتا آیا ہے اور یہی ہی ہوتا رہے گا۔ استاد جعفر علی حسرت کے رنگ سخن کو شاگرد قلندر بخش جرأت نے اپنا کر اور اس کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لاکر اتکا بڑھایا کہ یہ رنگ سخن ان کا امتیازی وصف بن گیا۔ جعفر علی حسرت کو لوگ بھول گئے اور جرأت یاد رہ گئے۔

پروانہ نے بڑے مضمون آفرینی میں امتداد کو باقی رکھا تھا اور اسی امتداد کی وجہ سے ان کی شاعری آج بھی دلچسپ ہے جب کہ ناخ کی شاعری اپنا وقت پر مار کر کے بے لطف ہو گئی ہے۔ پروانہ کے یہ چند شعرا اور دیکھیے جہاں خارجییت کا تخلیقی عمل مضمون آفرینی کی صورت میں گھر کر سامنے آیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں قاری روایت شاعری (فارسییت)، مضمون آفرینی اور شاعرانہ تجربے کے ساتھ کھل کر ایک اکائی بن گئے ہیں اور یہی وہ رنگ سخن ہے جو تخلیق و امتداد سے پیدا ہوا ہے اور ہم لکھے اور دیکھی آواز میں تبدیل ہو گیا ہے۔ یہ رنگ مصطفیٰ کے رنگ سخن سے بھی اسی امتداد کی وجہ سے قریب ہے اور یہ وہ نظری لہجہ آج تک اردو غزل کا زندہ لہجہ اور زندہ طرز ہیں:

نامہ بہ بہت اہم ہے عواں اپنے خود ہے
بھر ٹر کے کس سے خود وہ ہے خبر آیا

بس اپنے دل کا دل ہی میں ارمان رہ گیا
کہ انجی تو اب اس اٹک کو دور پا دیکھا
نظر آئے وہ اک عکاساتِ رات
یادِ شبِ بھر کو سحر کر
مرگ ہے اس کے انتظار کا نام
ہوں چراغِ سحری آپ بجھا جاتا ہوں
ہر ایک گل کی بہارِ دلیوں خواں پر ہے
آج کا دن بھی گیا، رات ہوئی
گیا وہ گونہیں آنسوؤں ابھی سے ہے
ہیں ایک دلی تار گریباں لگے ہوئے
غیر کہتا ہے کہ آرام میں ہے
یادِ ہی کچھ آج نیم سحر میں ہے
عجزِ لبِ سا اس دل کو کھائے کوئی جاتا ہے

ہوں غنچۂ فردہ گلستانِ دہر میں
بھر میں دستِ دعا کے مڑ رہ جاتا ہے ہند
شبِ وصل کا لطف کیا میں کہوں
تارے میں گناہوں کہاں تک
زندگی ہے وصالِ یار کا نام
کچھ نہ تکلیف تو کر اسے گیس سرد کو میں
جان میں اب کے یہ کیسی ہوا بگی یادِ
کر کے وعدہ وہ نہ آیا اسے دل
سحر کا نام سنا جب سے ہی بھرا آیا ہے
اب تو مجھ سے ہاتھ اٹھائے جنوں کہ یہاں
بہس میں پوچھوں کدہ کس کام میں ہے
شاہِ بکھر گئی تھی ترے منہ پہ راتِ رات
دلف میں نہیں بدم کیا نام ہے تم اس کا

پردان کے ہاں شاعرانہ خیالوں میں بھی شعور، فزولیں ملتی ہیں لیکن زیادہ تر یہ زمینیں شعر کے ساتھ ایک جان
ہو جاتی ہیں اور کھنسی شعرا کے برخلاف فزول میں زمین سر نہیں اٹھاتی۔ یہ بھی دہلی شعرا کی خصوصیت رہی ہے جس
میں کچھ عرصے بعد کھنکھانے کے ذریعہ اثر چلی آ جاتی ہے۔ پردان اکثر فزولوں میں قطع ہند شعرا لاتے ہیں۔ کبھی ایک ہی
فزل میں دودھ قلعے آ جاتے ہیں اور پانچ پانچ اشعار پر مشتمل ہوتے ہیں۔ فزولیں بھی اکثر طویل ہوتی ہیں۔ بہت سی
فزلوں میں اشعار کی تعداد بارہ سے لے کر سولہ سترہ بلکہ تیس تک ہوتی ہے اور اگر فزول اور فزل کے اشعار کو جس میں
چار فزول بھی شامل ہیں، شمار کیا جائے تو اشعار کی تعداد کچھ سو دس سے لے کر اڑتالیس تک پہنچ جاتی ہے۔ اس سے
پردان کی مصافی کا پتا چلتا ہے۔

زبان کے لحاظ سے بھی پردان اہم شاعر ہیں۔ وہ لفظوں کو شعور و احتیاط کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔
جہاں پہلک کر ایسے الفاظ لاتے ہیں جو شعر کے مزاج سے مناسبت رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کا شمار شعرا میں ہوگا
جنہوں نے زبان کو ناگوار، ساف کیا اور لٹراحت کے جوہر کو کھار دیا۔ اسی روایت کو کوئی نسل کے شعرا نے آگے بڑھایا۔
زبان کو وہ اہمیت دی کہ کھنکھانی کی شاعری نے زبان کی سطح پر ایک ایسا امتیاز حاصل کیا کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکے۔
کریم الدین نے اسی لیے پردان کو ان شعرا کی صف میں شامل کیا ہے جو مصطلح اردو ہیں اور جنہوں نے الفاظ کے
استعمال یک قسم زبانِ ریخت سے متوقف کیا۔“ (۱۷)

پردان کی شاعری میں چند خصوصیات اور بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کے ہاں ”انسانیت“ کی
طلوحت کا اعلیٰ درجہ کی تصور بار بار آتا ہے۔ ہمارے دور کی تہذیب نے یہی تصور انسانیت کو گم کر کے نفسا نفسی
حالت کو جنم دیا ہے۔ پردان کے ہاں تصور انسانیت بہت پاکیزہ ہے۔

خاک گو ہے پگڑ ہائے ملائک سے پرے
کچھ بھی بچکانے اگر مروجِ انسان کا

[۹] عقد ثریا، بحوالہ بالا، ص ۱۹

[۱۰] تذکرہ وحشی، بحوالہ بالا، ص ۳۶

[۱۱] ایضاً

[۱۲] تذکرہ مجمع الاحباب (تختہ تذکرے)، شاہ کمال، ص ۶۹

[۱۳] احوال معزز کے نزدیک سعادت خاں، جلد اول، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء

[۱۴] (الف)، دستور اقتضا، جامعہ ملی، پکا گھنٹوی، مرتبہ تہا زمل خاں، غفری، ص ۱۱۱، دہلی، ۱۹۳۳ء

[۱۵] جائزہ خطوط اردو، جلد اول، مشفق خواجہ، ص ۳۷۹-۳۸۸، مرکزی اردو پوزٹلا بورڈ، ۱۹۷۷ء

[۱۶] ایضاً، ص ۳۸۱

[۱۷] عقد ثریا، مصحفی، بحوالہ بالا، ص ۱۶

[۱۸] طبقات الشعراء، عبد فیضان و کریم الدین، ص ۱۳۷، مطبع اعظم مدرسہ دینی، ۱۹۴۸ء

تیسرا باب

روایت کی تبدیلی کا عمل و آغاز

قاضی محمد صادق خاں اختر

(حالات، تصانیف اور شاعری)

جن شعرا نے جرأت و انشاک کے دور میں رہتے ہوئے ان کے رنگ و طبع سے اشتیاق کر کے رنگ و باغ کی بر دی کی، ان میں قاضی محمد صادق خاں اختر کا نام بھی ممتاز ہے۔ قاضی محمد صادق خاں اختر (۱۲۰۱-۱۲۷۵ھ) ۱۸۶۷ء-۱۸۵۸ء) بونگی (گلگت) کے رہنے والے تھے۔ ان کا تعلق دہلی سے نکلا گیا تھا اور وہاں مغلیہ دور میں عہدہ قضا پر مامور تھا (۱۲۴۱ھ) اپنے وطن کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

نہایت چاہیے اختر کو اسے داران بنگالہ
یہ اپنے وقت کا بھروسہ میں قمر رازی ہے

اختر ۱۲۰۱ھ میں پیدا ہوئے۔ لفظ ”اختر“ سے ان کا سال پیدائش برآمد ہوتا ہے (۱۲۰۱ھ کی تصدیق، جیسا کہ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے، اختر کی ایک تصنیف ”صدقہ الارشاد“ سے بھی ہوتی ہے جو ۱۲۲۶ھ میں محمد علی خاں (بعد کو محمد علی شاہ) کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ اختر نے اس کتاب میں اپنی عمر ۲۵ سال بتائی ہے (۱۲۴۱ھ جولائی ہی میں اختر بنگالہ سے نکلتے آ گئے اور بمبئی کے دور ہے۔

اختر کے دو بیان اردو کی ایک نزل پر یہ عبارت درج ہے: ”نزل طری در لہجہ مغلان کہ در بزم مشاعرہ میر انشا اللہ خاں مرحوم بتاریخ ۱۲ ذی قعدہ ۱۲۳۵ھ (مطابق ۱۱ اکتوبر ۱۸۱۰ء، بمبئی) اس عبارت سے معلوم ہوا کہ ۱۲۳۵ھ (۱۸۱۰ء) میں وہ بمبئی میں تھے۔ اس سے یہ بھی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اختر ۱۲۲۳ھ کے لگ بھگ بمبئی آ گئے تھے۔ ایک شعر میں بنگالہ سے نکلتے آئے کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے:

جائے جہاں جا بھی ہم بنگالے کو دامن مغلان
ہر کریم کیا نکلتے کی خاک دامن گیر ہے

تو کہوں میں آج ہے کہ اختر مختلف علوم و فنون پر قدرت رکھتے تھے۔ فنی شعر پر ان کی نظر گہری تھی۔ صاحب خاں اشعار نے لکھا ہے کہ ”بندہ دہلیا رہے از بزرگان بر خود ہم ایک مثل اختر صاحب علم و نظر زیادہ“ (۱۶) گلستانِ فنی میں لکھا ہے کہ ”علوم و سی سے دل خواہ میر و منہ اور کامیاب ہیں لیکن فنی سخن اور دقایق شعر سے ایسے ماہر ہیں گویا کہ شخص کمال کی تکریم میں جاں فدا ہو دھڑکا اور دھڑکا ہی دھڑکا دہلی بھر میں افکار طوفان وقت ”روز روشن“ میں لکھا ہے کہ ”اور اجتماع اکثر فضائل نوع انسانی و عالم آشنائی از معاصرین کوئے تکریدی ربودہ جملہ علوم و ماہور علم ادب و علم و عرب و فنون کیسیا و سیایا و ہنر و علم و ہنر بکمال اعلیٰ قاری و پاکیزگی دانشی نمود آئے علم کیسیا کے تعلق سے وہ کیا کر مشہور تھے۔ خود بھی ایک شعر میں اس کا ذکر کیا ہے:

مے کسی کو اگر نخواست خدا نخواست
تو اس جہاں میں وہ اختر مایہ کیا کر ہو

”فنون شعریہ میں بھی کمال تھا“ (۸)

قاضی اختر مرزا قیس (م ۱۳۳۳ھ / ۱۹۱۵ء) کے شاگرد تھے جس کا ذکر اپنے بیان میں بھی کیا ہے:

کمال ہو فن شعر میں اختر تو کیا جب شاگرد ہے قیس سے اہل کمال کا
اختر غزل قیس کے چستا تھا مورو طوطی کے آگے ہون گلشن میں زلف تھا

پہلے وہ کھٹو میں انگریز رہنے ٹیٹ کے ہاں قسبی گری کی خدمت پر مامور تھے۔ اس کے بعد وہ شاہ قازی الدین مجدد سے وابستہ ہو گئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے ”سواد مجدد“ تالیف کی جس میں قازی الدین مجدد کی مدح کی گئی ہے۔ بادشاہ نے طوطی کو کر انھیں ملک اشتر کے خطاب سے سرفراز کیا (۹) جب قازی الدین مجدد نے ۱۳۳۳ھ / ۱۸۳۷ء میں وفات پائی تو وہ کا پندر چلے گئے اور وہاں مختلف مقامات پر ۱۵ سال تک تحصیل داری کے عہدے پر فائز رہے (۱۰) اور پھر کھٹو واپس آ گئے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ”مرصد سال سے دار کھٹو ہے“۔ خوش معرکہ زینا ۲۶۴ھ میں مکمل ہوا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے ہوئے رہے یہیں ۱۸۵۹ء میں وفات پائی (۱۱)

قاضی محمد صادق اختر نے اردو داری میں چھوٹی بڑی بہت سی کتابیں تصنیف کیں۔ جن کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے (۱۲) ان تصانیف کے نام یہ ہیں:

- ۱۔ دیوان مورو: تذکرہ ”سرپاخن“ میں دیوان ریختہ کا ذکر آیا ہے۔
- ۲۔ دیوان قاری: اس کا ذکر بھی ”سرپاخن“ میں حسن کھٹوی نے کیا ہے۔
- ۳۔ حلیۃ الارشاد: یہ انشائیہ کتاب ہے۔
- ۴۔ نورالاشراق: اس کا ذکر ”شیخ المصباح“ (تذکرہ) محمود صدیقی حسن خاں میں آیا ہے۔
- ۵۔ تنقیح نیرنج: اس کا ذکر شائع کے تذکرے ”عقبات شعر“ میں آیا ہے۔
- ۶۔ لوامح المور: تذکرہ ”خوش معرکہ زینا“ میں اس کا حوالہ آیا ہے۔ تذکرہ ”روز روشن“ میں اس کا پرانا نام ”لوامح النوری و جہد المکتور“ دیا ہے۔
- ۷۔ مضیہ المستفید: اس کا حوالہ بھی ”طوطی معرکہ زینا“ میں آیا ہے۔
- ۸۔ پرارے غزلیں: اس کا ذکر بھی ”خوش معرکہ زینا“ میں آیا ہے۔
- ۹۔ نگہ دست محبت: اس کا ذکر بھی ”خوش معرکہ زینا“ میں آیا ہے۔
- ۱۰۔ بہار اقبال: اس کا حوالہ بھی ”خوش معرکہ زینا“ میں آیا ہے۔
- ۱۱۔ انوار الکلم: اس کا ذکر تذکرہ ”شیخ المصباح“ میں آیا ہے۔
- ۱۲۔ صبح صادق: اس میں اختر نے اشعار قازی پورانی قدرت کا اظہار کیا ہے۔

۱۳۔ مکتوبہ مجددیہ: اس میں شاہ قازی الدین مجدد کی مدح کی گئی ہے۔ یہ ۱۲۳۸ھ میں تمام ہوئی اور طبع شادی میں ۱۲۴۰ھ میں چھپی۔ دوسری بار یہ ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوئی۔ بقول قاضی عبدالودود ”اس میں مضامین چند نکات سے دیوان شائع بدائع، محمود غلطوط، حالانکہ انھیں بھی آگے ہیں“

۱۳۔ ہفت اختر: اشعار ہزاری۔ اشپرگر نے اپنے کینیاگ میں اس کا ذکر کیا ہے۔
 ۱۵۔ مشکوی سراپا سوز: اشپرگر کے سوائے سے قاضی عبدالودود نے قلم کیا ہے کہ یہ مطلع کبھی لکھنے سے شائع ہوئی ہے۔
 اس کے بعد یہ مثنوی ”اسرار محبت از نواب محبت خاں محبت اور ”معدنہ العنبر“ از سیّد اعظمی
 پیش لکھنے کے ساتھ ”مجموعہ“ کے نام سے شائع ہوئی۔ اس کے مرتب مولانا حسرت سہروردی
 تھے۔ اس کے بعد ڈاکٹر نور الدین ہاشمی نے اسے بھر مرتب کیا اور لکھنے سے شائع کیا۔ دونوں
 سال طاعت ورج نکلتے ہیں۔

قاضی عبدالودود نے ایک اور مثنوی ”سوز و ساز“ کا ذکر بھی کیا ہے جو کتب خانہ مشرق میں محفوظ ہے اور

اس کا یہ شعر دیا ہے۔

(الف) عشق ہے نور سے گراں مایہ
 عشق ہے ذلت و فحش ہے سایہ
 یہ شعر حسرت سہروردی کے ”مجموعہ“ میں ترتیب کے اعتبار سے دیا گیا ہے اور نور الدین ہاشمی کے ہاں نواس ہے۔ معلوم ہوتا
 ہے کہ کسی نے صادق اختر کی مثنوی ”سراپا سوز“ کا انتخاب کیا ہے اور یہ کوئی دوسری مثنوی نہیں ہے۔ اختر کی مثنوی کا نام
 ”سراپا سوز“ ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہوتا ہے۔

(ب) قلمیہ قد رزمی کہ جاں فردوز
 نام اس کا رکھا ”سراپا سوز“
 مثنوی ”سوز و ساز“ طالب علی پیش کی مثنوی کا نام ہے لیکن مندرجہ بالا شعر (الف) اختر کی ”سراپا سوز“ ہی کا ہے۔
 ۱۶۔ قباب کا نواب نے (۱۳۶۲ھ) فارسی کو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ”مصابیح الہند“ (۱۳۳۸ھ) تاریخ آغا زہ ہے اور
 ”ہجرت“ (۱۳۶۹ھ) تاریخ تکمیل ہے۔ تقریباً (۲۲) سال میں یہ تذکرہ مکمل ہوا اور اب تک غیر منظرہ ہے۔ لاہور
 سری رام نے لکھا ہے کہ ”اسی تذکرہ کی بدولت ہجو پال سے متعلقہ تذکرے شائع ہوئے“ (۱۳۱۳ھ کا شمارہ ”نور روشن“)
 مولفہ مظفر حسین صاحبہ (۱۳۹۶ھ) تذکرہ و شمع، ص ۱۸۹ (۱۳۹۳ھ) مولفہ نواب صدیقی حسن خاں، تذکرہ مولوی کلیم (۱۳۹۸ھ)
 مولفہ میہ نور الدین خاں اور ”یوم خن“ (۱۳۹۸ھ) مولفہ سید حسن علی خاں کی طرف ہے۔

۱۳۳۳ھ میں جب قاضی اختر لکھنؤ آئے تو جرأت و انکسار کے رنگ خن کا سورج شام کا سحر چل کر رہا تھا۔ اس
 رنگ خن میں جو کچھ کیا جاسکتا تھا وہ کیا جان چکا تھا اور اب اس میں کچھ اور کرنے کی محتاج باقی نہیں رہی تھی۔ ۱۳۴۳ھ ہی
 میں کھنٹی نے اپنا دریاں چشم مرتب کیا تھا اور اسی سال جرأت نے بھی وفات پائی تھی۔ لکھنؤ کی مملکت و قریب عالم
 خوار میں تھی اور پوری طرح بظہر سے میں پہنچتی جس کے در کی کئی انگریز کے پاس تھی اور جس کے علم کے بغیر کوئی پرندہ
 بھی پر نہیں مار سکتا تھا۔ اب یہ آصف الدولہ (۱۳۴۴ھ) کا لکھنؤ نہیں تھا۔ ”معنی تازہ“ کا نیا رنگ خن آصف الدولہ کی
 وفات کے بعد ابھرتا شروع ہوا۔ کچھ عرصے قریب معاملہ بندی اور سادہ کوئی کے ساتھ چلتا رہا لیکن جلد ہی آکا خاں ایسا ہوا
 کہ چھوٹے بڑے اور نئے پرانے اس کی طرف آنے لگے۔ تاریخ کے ساتھ آفاق و مطلق نے بھی اسی رنگ کو اختیار کیا اور
 یہی رنگ خن قاضی اختر نے بھی اختیار کیا۔ کھنٹی نے دریاں چشم کے پیچھے (۱۳۴۴ھ) میں لکھا کہ شیخ امام علی بن داغ
 نے اپنے لکھنے کو اسم ہاسکی حاکم ”رنگہ گو یاں سادہ کلام“ کے طرز پر تشکیل عرصے میں خطوط کھنٹی دیا۔ دریاں چشم لکھنؤ میں
 کھنٹی نے اس وقت تاریخ کی عمر ۳۰ سال اور آفاق کی عمر ۲۹ سال بتائی ہے۔ ۱۳۴۳ھ میں قاضی اختر کی عمر ۲۳ سال تھی۔
 ۱۳۴۳ھ تک تاریخ کی عمر یکے شمار اسی نام ہو چکی تھی کہ کھنٹی نے انھار کے ساتھ لکھا کہ ”غز لیا تھا میں دریاں چشم“

صانع قدرت نظر آتا ہے ہر مضمون میں
آئیں دیکھ کر یہاں سے اٹھاؤں کر ابھی
لفظ کیا ہوا گری میں نہ ہر تک آخر
کاسہ ہے آئینہ رنگ جلوہ منظور کا
اب فکیر غور شدہ درخشاں تر ہو
لوہی پا سے سر پر خار سلطان تر ہو
اسی طرح قاری تریب کو اتر کے ساتھ آخر کے کام میں نظر آتی ہیں مثلاً کل نجر حرا کاں، درو کشی بارغ جہاں، ہاتھ بکلا
جس کا رداں، خواہش دیکھ رہا، اقبال انجم، نکلاں خاطر سرور، کشہ شمشیر، تھانہ شمع، محفل اطمینان، وقفہ گداؤں کی نگاہ،
و غیرہ۔

آخر نے اردو میں دو دیوان تریب دیے۔ ایک وہ جس کا نثر و فخرہ لال سری، رام، بادری، یوگیو دیشی میں مخطوط
ہے اور جسے ہم نے استعمال کیا ہے اور ایک وہ نثر جس سے حسرت موہانی نے "احکامِ سخن" میں احکام کیا ہے [۱۸]
اور جس کا ایک نثر اور کھنوی کے پاس تھا جس کو ہلیا، جا کر انھوں نے "تاج و آتش" سے خوشتر کا ایک کھنوی شاعر کے
عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا اور آخر میں اس دیوان سے احکام بھی دیا تھا۔ حسرت دائرہ دلوں کے احکام سے بھی
میں نے استفادہ کیا ہے۔ لال سری رام داس کے نثر و دیوان آخر میں مختلف رنگ اچھرتے ہیں۔ اس دیوان میں وہ الفاظ
بھی استعمال ہوئے ہیں جو تاج کے زیر اثر متروک ہو جاتے ہیں۔ اس میں ایسی غزلیں بھی ہیں جو مختلف قلمی مشاعرہ
کے لیے لکھی گئیں اور جن پر اشعار جرات کا اثر ہے۔ ریختی میں بھی ایک غزل ملتی ہے اور درو لہو سلطان میں بھی ایک پر
ظرافت غزل ملتی ہے جو ۱۳۳۵ء میں آتش کے ہاں ایک مشاعرہ میں پڑھی گئی تھی جسے "پونچھ غزل" کہنا چاہیے۔
موضوعات شاعری میں عام حقیقہ مضامین شامل ہیں لیکن ان پر معاملہ بندی دلی شاعری کا لہجہ نہیں ہے۔ جودانی کی
ترکھ ضرور ہے۔ زبان پر زبان دلی کا اثر نمایاں ہے جیسے:

پیشے بھانے تاج ایذا نہیں پائیاں ہیں
دروائیاں مصیبت دل دے اٹھائیاں ہیں

لیکن دوسرے دیوان پر بھی اس کا احکام کام سے ظاہر ہوتا ہے، تاج کا اثر غالب ہے۔ اورج مہنی، تاجک خیالی، مضمون
تازہ اور سوجھ بوجھ کام خیالی کی علیحدہ شاعری، حرکات سے کم و بیش پاک زبان میں لکھی گئی ہے۔ یہاں نہ صرف لہجہ بدلا
ہے بلکہ مضمون تازہ کا رنگ بھی گہرا ہو گیا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

سوز دل دیوان کا اپنے ہاضمہ حکیم تھا
صلو رنگیں خیالی بارغ ابراہیم تھا

زیارت کعبہ مقصود کی حاصل ہے بھروں کو
ہمارا بخت ہے طائف حرم خاص حرمیں کا

غیباہ سخن نہ ہو لب جاناں شراب کا
محتاج کب ہے آب بجا آداب کا

تم رہے وہاں بزم میں فیروں سے گرم گفتگو
شریبہ جام اہل بھاں آب جواں ہو گیا

بھرا ہے سوز دل مکتوب میں تھک چکی ڈر ہے
نہ ہو جائے کہیں بال کبوتر قطع آتش

جلا آہوں سے بارغ دل ہوا سرسبز انگنوں سے
وہ جی گر برقی ماطف ماہر دست اس کہتے ہیں

ہوا سے رخ پر اس کے ٹھہرے بالوں کا یہ عالم ہے
جس کی فوج کو کیا صحر کہ آما ہے کوروں سے

دوستوں کو خاک سوچھے اس جہاں میں شکل دوست
صبر صبر کلفت سے بھلاں گل ہے چراغ دوتی

جرات و اختصار سہلی کے کام کو سامنے رکھ کر اس رنگ شاعری پر غور کیجئے تو محسوس ہوگا کہ یہاں شاعری کا لب و لہجہ بدل
رہا ہے۔ اس لہجے میں گہری تنیدگی ہے۔ صنائع و بانی کا استہوال مہنی کو روشن کر رہا ہے۔ اظہار ایمان میں غار صحت و جادگی

ہے۔ معنی تارہ کی تلاش میں نگیل آزار ہو کر شاعری کا چرہ چل رہا ہے۔ شاعری سے لڑنے کا غائب ہو رہا ہے اور معنی بیکار
سے شاعری کا جو پر نکھارا ہوا رہا ہے۔ یہی وہ آجکل، لہجہ اور طرزِ ادا ہے جو تاریخ کے زیرِ اثر اختر کے پاس بھی ابھرتا ہے۔
اس لہجے میں سوجھ بوجھ یا بازی بہانے کا نکل نہیں ہے۔ یہ وہ طرزِ تاریخ ہے جس سے مرزا غائب نے اپنی فکر اور طرز سے
ایزائے ترکیبی کو سنوارا اور بنایا ہے اور اسی لیے تاریخ کے نگہ شاعری کا شعلہ راہ جانے والے شعرا کے پاس اکثر غائب
کے لہجے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ خود قاضی اختر کی شاعری کو پڑھتے ہوئے بھی طرزِ غائب کی یہی نگہ ہی آواز سنائی
دیتی ہے مثلاً یہ چند شعر پڑھیں اور دیکھیں کہ اس طرز اور لہجے میں غائب کی شاعری کا امکان کس طرح درست نظر آ رہا
ہے۔ یہ آواز شعراں میں استعمال ہونے والی تراکیب اور لفظوں کے انتخاب و ترتیب کے ساتھ ”معنی تارہ“ کی تلاش
سے پیدا ہو رہی ہے۔

طراش ہو کہو بھی دل میں تو ہے کاشی مدام	رامت نصیب ان کے جنھیں آرزو نہیں
تیرے وہاں دریا سے کریں لاف مہسری	ٹپے کا یہ وہن نہیں گل کا یہ رو نہیں
مریم ہے ذلم تجھ تو غل کا اک ٹکڑا	یاں احتیاج بخیر کار و رفو نہیں
فصل گل سن کے گئے سیر جان کو لیکن	حیف داں رنگو خوش گل در کشن تھا
شب جو پہلو میں نکھر آتش و شہادہ تھا	دارغ دل دھک گواہ گری نگارہ تھا
اک تیرے نہ ہونے سے ہوئے اپنے پرانے	ایسا ہی جو تو ہوتا تو بھر کیا نہیں ہوتا

قاضی اختر وہ شاعر ہیں جنھوں نے معنی تارہ کی روایت تاریخ کو شکم کرنے، بچھلانے اور مقبول جاننے کا کام کیا۔ اس
اور میں سبکی ان کی اہمیت ہے۔

دیوانِ اختر میں خزیلات کے علاوہ جنس بھی ملتے ہیں جو انھوں نے مرزا قلی ہوں، جرأت اور میر کی غزلوں
پر کہے ہیں۔ ایک مہدس داسوشت بھی ہے اور ایک ”شیر آشوب“ بھی جس میں تنگ جھونپ کی بگڑتی ہوئی دعا
دعا کی صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔ اس شیر آشوب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صرف ایک مقام کے حالات
کو موضوعِ غن نہیں بنایا ہے بلکہ دنی گھٹو اور ٹکٹے تھیں بچھوں کی خراب صورت حال کو اس طرح بیان کیا ہے کہ انیسویں
صدی کے برصغیر کی بد حالی، مہادی وادی اور معاشی تباہی کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز اہل پٹ
ہو گئی ہے اور سارا ہندوستان اسی بد حالی کے خراب میں مبتلا ہے:

آہ ولی جو قحطی سلم و دھڑ و فصل کی کان	بستی اور بارش ہے اس شہر کے صورو جہاں
سو ہوا ہائے ستم ایسا بکا یک ویراں	کر نظر آتی نہیں وہاں کہیں شکل انسان

ہاں جو جہاں کو دیکھو تو ہیں ایک جگہ کثیر

گھٹو میں جو ہیں نواب کے گھر کے فوکر	چمک میں بیٹے بھرتے ہیں سب اپنے بکتر
ہاتھ میں ساز ہے بدوق کا کاٹھے پہ سیر	جائے دھار دھرے خود بھرتے ہیں سریر

یہ کہاں ہاتھ میں ڈونے سے نکل نکلتا ہے

پتھوں کے جو تھکے ہیں سو ہیں ایسے مضمحل	جنگ ہو گھر سے نکلے ہیں وہ اب ہاتھ کے غول
آئے بازار میں چپ بھوک سے وہ راہ نواں	ہوں لئے لوٹے جنوں کی دکانوں کو کھول

پھولے زندان سے جہانِ محرم میں اس پر
جو کوئی ہائے ہے نکلنے کو اور ہر سہا
وہاں کی خلقت کے تئیں دیکھ کے بھولے ہے سہا
گرم بازارِ فراخش ہے زن و مرد ادبائی
کچھ جو اشراف نظر آتے ہیں وہاں سو خوش ہاش
وہاں کے باشندوں کی کسرت ہے حیا کا سن کیر

آہ وہ لوگ جنہیں تھک تھا آنا اور یہ
بکرتے ہیں معصیت میں وہ اب شام و سحر
حال یہاں تک تو لگ نے کیے ان کے اتر
کہ پھر نہیں کچھ ان کو بجز خونِ جگر
بھوک سے دوتے ہیں گھران کے صبر اور کیر

”دیوانِ اختر“ میں مضمونِ عدا بھی ہیں اور سلامِ قصیدے، حقیقت اور تعلقات بھی ہیں۔ ایک قصیدہ مہاراجا جادو سحر نگہ ادنی
شہر کرولی کی مدح میں ہے اور ایک قصیدہ الدنوب ٹھٹھٹھاں بہادر سپہ سالار جنگ کی مدح میں ہے۔ ایک قصیدہ میں ادب
سعادت علی خاں کی وفات پر اعلیٰ رتوریت کیا ہے اور غازی الدین حیدر خاں بہادر کی مسند نشینی پر تجلیات دی ہے۔
قاضی محمد صادق اختر نے تقریباً ساڑھے چھ سو اشعار پر مشتمل ایک مشغولی ”سراپا سوز“ کے نام سے
۱۳۳۳ھ میں لکھی تھی۔ مشغولی کے ایک شعر میں خود اس کا نام ”سراپا سوز“ بتایا ہے:

تھاپے قصہ دہس کہ جاں افروز
تو رومی شاگردِ اختر نے اس کی تاریخِ تصنیف اس شعر سے لگائی ہے:

اس کی چاہ ہے اگر کوئی چارخ
ہے جانِ شہادتِ عاشق (۱۹) (۱۳۳۳ھ)
تاریخ نے اس کی تاریخ: راج ”گفت دل مشغولی معنی درست“ (۱۳۳۳ھ) (۲۰) سے لگائی۔

”سراپا سوز“ مشغولی مشغولی ہے۔ اس میں ہزاروں کے ایک مضمینِ فوجان کا جائزے عشقِ جان کیا گیا ہے۔ یہ
نوجوان ایک دن سیر بازار کے لیے گیا اور وہاں اس کی نظر دخترِ زرگر پر پڑی جس کو دیکھ کر وہ فطش کھا کر گر جاؤں لوگ خفا
ہو گئے۔ دخترِ زرگر بدنامی کے وار سے اپنے گھر میں چلی گئی۔ جب وہ بھائی میں آیا تو وہ بھی اپنے گھر چلا گیا اور بھوٹا
بعد دو ہفتوں کے مشورے سے اسے پیغام بھیجا۔ جواب آیا تو کھٹل ہوئی۔ وہ بارہ پیغام لکھتا تو جواب آیا کہ میری بہت
بدنامی ہوئی۔ حیرانِ حیرانہ سب الگ ہے۔

تو سسلان اور میں ہند
مجھ میں تھم میں ہے فرقِ دو شرعین
چیں یہ آج میں دونوں مرید و مر
وہیں مناسب نہیں ہے خواہشِ وصل
جہاں ظاہر ہو اس طرح کا فصل

اور اگر اس بات سے بھی قنصل نہیں ہوتی تو طریقہ اسلام کو ترک کر کے گئے میں زندہ زوال لے اور بہت پرستی کو شعار بنائے۔
اس کے بعد میر سے آستانے پر زندگی سے اٹھا اٹھا کر بیٹھ جاتا۔ کبھی مجھ وصال ممکن ہے۔ نوجوان عاشق نے اس پر عمل کیا
اور جو گمان نہ لاسا بہن کر محبوب کے در پر جا بیٹھا۔ دخترِ زرگر کے عزیز و اقارب نے اسے دیکھا تو پہلے اسے کھانا بچھایا اور
جب وہ دھس سے کھانا کھا تو اسے موت کے گھاٹ اتار دیا۔ جب وہ دم توڑ رہا تھا تو اس کے مطلق سے بیاہ داد گئی:

کاتے ہت ہے وفا عارت کر
کامل عاشق و بدستہ بکر
میں نے کار وفا تمام کیا
جس ٹاروں میں اپنا نام کیا
جور جو کہہ ہوا کیا سرے
جس سے گزرا میں میرے اسی دورے
اب یہ خدمت میں عرض ہے تیری
بلک جہانی نہ کہیں جیسو میری
جس فطانی پہ میری کر کے لگاؤ
تھ سے جو ہو تھو کہہ دھو نہاؤ
جب دختر درگاہ کی طہر ہوئی تو وہ دروہم سے پانچ سو بیٹی خود کو لڑکی کرتی ہوئی پردے سے باہر نکل آئی اور:

اپنے عاشق کے سر کو تن سے مل
دیکھ کے زانو پہ خود سے دیکھا
میں سے تر تھا جو عارض گل کوں
اپنے آجمل سے پہنچتی تھی غوں
بکھی مانتے یہ ہوسہ دیتی تھی
بکھی اس کی جانیں لیتی تھی

اسنے میں تاکہ طیب سے آواز آئی کہ اسے ہم آ غول عاشق سر بازار اور مرد ہے اور تو زندہ ہے۔ اگر تجھے اپنی زندگی بچا دی ہے تو عشق کا یہ بھروسہ کوں اٹھایا تھا۔ یہ سن کر وہ خاموش ہو گئی۔ چنے میں ایک شعلہ متعلی ہوا اور پھر سو زوروں سے سر سے پاؤں تک اس کے جسم میں آگ لگ گئی۔ جب ان زار اور مفلوعلو بچنے لگے تو وہ اپنے عاشق کی فتن سے لپٹ کر لیٹ گئی اور اپنی ہنسی کو کھلا دیا۔ دونوں شوق سے مل کر ایک ہو گئے۔

فرض ان دونوں جاس خاں کا کام
عشق نے کر دیا بکھر الہام

یہ عجیب و غریب قصہ ہے۔ طالب علی بھٹی نے بھی اسی سے ملنے جلتے قصے کو اپنی مثنوی ”سورساز“ میں بیان کیا ہے۔ قاضی اختر نے تھکر کی طرح اپنی مثنوی میں خلد عشق کو بیان کیا ہے اور بھارت کی کہانی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ ابتدا میں ۸ شعروں میں مضمتہ عشق حقیقی اور مضمتہ خد تک پہنچے عشق بیان کیے ہیں اور پھر یہ داستان عشق بیان کی ہے۔ اس کہانی کی کوئی اسی زاویہ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ اردو و فارسی شاعری میں تصور عشق یہ ہے کہ ”تمام کائنات محبت کے لطیف اور مضبوط رشتے میں بکھری ہوئی ہے۔ اول و آخر، ظاہر و باطن، بالا و پست، محبت ہی محبت ہے۔ محبت سب سے اور وصال محبوب سب (۳۱) ہر شخص کے اندر عشق کا جو پر جو ہے۔ کوئی اس جو سے زبردستی کام لیتا ہے کوئی اقتدار کے لیے ہاتھ پیرا داتا ہے کوئی تنظیمی لوب کے عشق میں گرفتار ہے۔ ساری زندگی اسی عشق کے جلوے کا مظہر ہے۔ انسان کے در سے بھی اسی عشق کے در سے اور نو محبت سے متعین ہوتے ہیں۔ سولا دروم نے کہا تھا کہ عشق ہی جملہ مخلوق کا طویب ہے۔ نوح و موس کی وہاں ہے۔ عشق ہی وہ شعلہ ہے جب ہر کتا ہے تو سوائے معشوق (مخلوق مقصود جو بھی ہو) سب کو کھانکڑا کھ کھ دیتا ہے۔ غولہ کھسور راز نے کہا تھا:

بیسر عشق دوسر عشق و خدا عشق
دقت لارض تا فوقی سہ عشق

عشق ہی ہماری اس جنگ آزما خود فرض دینا کا وعدہ ہے۔ اسی سے انسان جو ان کی رخ سے بلند ہو کر اسیت کی رخ پراٹھ سکتا ہے۔ جنرل اقبال داگر کو عشق تو ہے کلر بھی مسلمان نہیں تو مرد مسلمان بھی کافر و بدعتی۔ عشق ہی آپ عبادت ہے اور عشق ہی شہر اور جب زندگی میں عشق شامل ہو گا تو وہ روشن ہو جائے گی۔ محبت اگر غن میں شامل ہو جائے تو کائنات کی گردش متوازن ہو جاتی ہے۔ انسانی رشتے مضبوط اور کمرے ہو جاتے ہیں۔ تنگیں ختم ہو جاتی ہیں۔ اس خطہ نظر سے دیکھیے تو یہ مثنوی وفاق مقصد کی ایک نئی دنیا میں لے جاتی ہے۔ اگلیا بیان اور بیان وافتد کے اعتبار سے بھی یہ

ایک بڑا اثر مشوی ہے۔ یہ مشوی صرف قصہ کہانی نہیں ہے بلکہ تصور حقیقی کو بیان کرنے کی ایک موثر تکنیکی روش ہے۔ مزاحیہ "زہر عشق" اور "مطمئن القلب" سے اس لیے مختلف ہے کہ یہاں تصور حقیقی اور طبع داخلی سطح پر، حیات انسانی کا احاطہ کر رہا ہے۔ "تصوف" اسی عشق کا ہر چارک اور اسی کا نام ہے۔

اگر کاظمی اختر کی مشوی "سرہا سوز" کا مقابلہ میر کی مشویوں سے کیا جائے تو "سرہا سوز" ان دونوں کی کہانی سے ترتیب دی ہوئی معلوم ہوگی۔ "دربائے عشق" میں محبوب فرشتے سے محو نگارہ ہے۔ "سرہا سوز" میں وہ سر پر کمزری محو نگارہ ہے۔ دونوں میں عشق کو کلی ہی نظر میں ہوتا ہے۔ "دربائے عشق" میں عاشق صبر و قہر اور کھو بیٹھتا ہے۔ "سرہا سوز" میں وہ عشق کھا کر گر پڑتا ہے۔ "دربائے عشق" اور "سرہا سوز" دونوں میں نوجوان عاشق محبوب کے در پر آ بیٹھتے ہیں۔ "سرہا سوز" میں عزیز واقارب عاشق کو قتل کر دیتے ہیں۔ "دربائے عشق" میں گمراہ اے اسے دیوانہ قرار دے کر اپنی بیٹی کو کسی دوسری جگہ بھیج دیتے ہیں۔ یہاں تک دونوں قصے ملتے جلتے ہیں۔ اس کے بعد "مطمئن القلب" میں میر نے دکھایا ہے کہ ایک مظلوم شخص جان سے اترتا ہے اور راح کہے ہے جس راح تو ہے کہیں۔ کشمکش میں میر کرتے ہوئے جب وہ مظلوم سے نظر آتا ہے تو وہ دریا میں اتر جاتا ہے۔ وہ طبعی کی طرف بڑھتا ہے اور مظلوم کی طرف۔ یہاں تک کہ دونوں بغض کیم ہو جاتے ہیں۔ یکے پر ایک مظلوم بھڑکنا رہتا ہے اور یکے کا غائب ہو جانا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ شیعہ کا تصور کاظمی اختر نے میر کی مشوی سے لیا ہے اور اسے اپنے طور پر بیان کر دیا ہے۔ "سرہا سوز" کے آغاز میں میر کی دونوں مشویوں کے اجڑا سے ملتے جلتے ہیں۔ میر نے اپنی دونوں مشویوں کے شروع میں تصور عشق کو بیان کیا ہے۔ یعنی کاظمی اختر نے کیا ہے اور (۸۷) اشعار میں عشق کو بیان کیا ہے۔ عشق کا یہ بیان اختر کے ہاں بھی بڑے اثر اور پرمغوب ہے۔ "سرہا سوز" ایک تکنیکی ہے جس میں تصور عشق کو حسن نگاہ سے اختر نے واقعاتی صورت میں پیش کیا ہے۔ جب محبوب کا عشق کے سر کو اپنے زانو پر رکھے ہوئے آواز ادا کر رہی ہے تو غیب سے آواز آتی ہے اور دختر زرد گرد کے اندر عجمی گھنٹیں جوش میں آ جاتا ہے اور اس کے سینے میں عرق کو ٹپک کر کے وہ لاشعظہ منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ مظلوم باطن سے نکلتا ہے اور ہرگز سو کوثر افشاں اور دل و جگر کو قتل نہیں سوزاں کر دیتا ہے اور اسی کے ساتھ میر سے پاؤں تک آگ لگ جاتی ہے اور دلاش سے لپٹ کر لیت جاتی ہے اور جل کر ایک ہو جاتی ہے۔ میر تصور عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اختر عشق حقیقی اور نیک رنگ کے عشق کو بیان کرتے ہیں۔ اس مشوی پر میر کی محولہ بالا دونوں مشویوں کا اثر ہے لیکن طرز ادبا الگ ہے۔ میر کی "دربائے عشق" اور "مطمئن القلب" نے اردو مشوی کی روایت میں جو ناز و نرسا بھجی تھی، "سرہا سوز" اسی روایت کی ایک کڑی ہے۔

مشوی "سرہا سوز" کے آغاز میں کاظمی اختر نے نام عشق تاریخ کے بارے میں لکھا ہے کہ:

میرے اک دوست ہیں میاں تاریخ	علم میں فن کی فتح ہے راج
تھر فن کی جہاں کرے ہزار	کوچ معنی ہو فرش پا انداز
سے فن میں یہ فن کے نقش بدلی	جسے زہر میں صوبہ ترسیع
دل کو میرے محبت ان سے ہے	عشق انجیں بھی مرے فن سے ہے

اختر تاریخ کے "کوچ معنی" کی تخریب کرتے ہیں یعنی ادب معنی اس اور کہانی شاعری کا نادر محاورہ ہے۔ آنکھ و سلمات میں اب ہم جناب تاریخ اور فن کی قریب شاعری اور حیدر علی آقائی کے طرز سخن کا مطالعہ کریں گے لیکن اس سے پہلے

ہم کی مراد بادی اور ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے چلیں جو اس دور کے ایک بے کوہ دار الکلام شاعر ہیں اور وہ ہے ناسخ میں شاعری کرنے والا اس کو کام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ انٹیکسٹو نے لکھا ہے کہ ناسخ و نقل کی شاعری اسی (آخر) کا نقل و نقل ہے۔ ۱۳۲۰ء کے واقعہ بات کہنے کی مستند خبر مثال ہے۔ قاضی اختر نے تو مصحفی کی طرح ناسخ و نقل کے اسی رنگ پر (مصحف نامہ) کا پانا تھا۔ بادی مراد بادی بھی اختر کی طرح، یہی کام کرتے ہیں۔

حواشی:

- ۱) (الف) اردو روشن، مجلہ منتظر حسین صبا میں ۴۰، طہران ۱۳۳۳ء
- ۱) (ب) [شیخ] امجد، سید محمد صدیق حسن خاں، جس ۶۳، دیکھیں المصباح شہادہ جہانی، ۱۹۹۳ء
- ۱) (ج) [ابن شعر]، عبدالغفور نساخ، جس ۱۶، دار الفکر، کھٹنؤ ۱۸۸۲ء
- [۴] خوش معرک، نزہۃ سعادت خاں، ص ۳۰، مجلہ ترقی ادب کا دورہ ۱۹۷۷ء، [۳] چھپنا جس ۳۰۲
- [۳] ”معاصر“ چنڈ، شمارہ نمبر ۱، تبصرہ قاضی عبدالودود، جس ۷۷، ابن عمار
- [۵] ادیبانِ علمی غیر مملو، مملو کہ جاسن، یو پی دورخی، ماہ شمارہ کار سری رام، ہنگلی نقل مملو کہ منتظر حسین
- [۶] تذکرہ اشعار، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، جس ۵۵۳، ادارہ دار نگار غالب کراچی، ۱۹۹۹ء
- [۷] اردو روشن، مجلہ منتظر حسین صبا میں ۴۰، طہران ۱۳۳۳ء
- [۸] قطب منتخب، عبدالغفور نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظرم، ۱۱، امجد ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۷۴ء
- [۹] [شیخ] امجد، صدیق حسن خاں، جس ۶۳، جھوپاں ۱۲۹۳ء [۱۰] خوش معرک، نزہۃ سعادت، جلد اول، کھول ہاں، جس ۳۰۲
- [۱۱] ”مجموعہ“، مرتبہ حسرت موہانی، جس ۲، اعلیٰ گزشتہ شمارہ ”قطب منتخب“، نساخ، مرتبہ انصار اللہ نظرم، ۱۱، امجد ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۷۴ء
- [۱۲] تذکرہ اشعار، ابن اشین اللہ طوقان، مرتبہ قاضی عبدالودود، جس ۶۳، چنڈ، ۱۹۵۴ء
- [۱۳] لکھنا جاوید، جلد اول، کار سری رام، جس ۲۰۰، نول کشور پریس، کارہور ۱۹۰۸ء
- [۱۴] ادیبانِ ادب، چشمہ، مصحفی، جس ۴۹، مجلہ ترقی ادب کا دورہ ۱۹۹۳ء
- [۱۵] نگار، بے خار، مصطفیٰ خاں شیف، مرتبہ کلب علی جان خان، جس ۶۰۰، مجلہ ترقی ادب کا دورہ ۱۹۷۳ء
- [۱۶] چھان بین، انٹیکسٹو، جس ۱۳۲، کھٹنؤ، ۱۹۵۰ء
- [۱۷] ”معاصر“ چنڈ، شمارہ دورہ انٹیکسٹو کی ”چھان بین“ تبصرہ قاضی عبدالودود، جس ۷۷، ابن عمار
- [۱۸] انتخاب قلم، جلد دوم، یازدہم، حسرت موہانی، جس ۶۹، ۸۰، ماہ قریب، لکھنا اردو اکادمی، کھٹنؤ ۱۹۸۳ء
- [۱۹] تذکرہ اشعار، ابن اشین اللہ طوقان، مرتبہ قاضی عبدالودود، جس ۶۳، ادارہ تحقیقات اردو، چنڈ، ۱۹۵۳ء
- [۲۰] عشق ”سراپا سو“ محمد صادق اختر، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن، اعلیٰ جس ۵۳، کھٹنؤ، شمارہ
- [۲۱] اعلیٰ الحسن، محمد نظام الحسن، جس ۴۳۹، جدید، یاد سندھ، ۱۹۸۳ء
- [۲۲] چھان بین، انٹیکسٹو، جس ۱۲۲، ۱۸۳، کھٹنؤ، ۱۹۵۰ء

چوتھا باب

تہذیبی کا عمل و آغاز

مہدی علی خاں زکی مراد آبادی

حالات و شاعری

زکی مراد آبادی (۱۲۰۸ھ - ۱۲۸۳ھ (۱۸۹۳ء - ۱۹۶۳ء) (۱۸۶۶ء - ۱۹۶۳ء) جن کا نام مہدی علی خاں تھا (۳) مراد آباد میں پیدا ہوئے۔ اپنا تاتاریک شعر میں اس طرح لکھا ہر کیا ہے:

ہوا ہے نام ایسا واسطے مرا مہدی
کہ جو ساس کتبہ پاک میں لوں مٹا ہو کر
شروع میں مہدی ہی ان کا نقش تھا بعد میں زکی اختیار کیا۔ مصطفیٰ نے ریاض الصفا میں اس کا ترجمہ ”مہدی“ ہی کے
ذیل میں درج کیا ہے۔ کسی مستند روایت سے یہ باتوں میں کڑی تاریخ یا مصطفیٰ یا خلیل کے شاگرد تھے۔ ان کے بھائی
زمین العابدین خاں، جنھوں نے کلیات زکی مرتب کیا اور اس کی تقریباً بھی لکھی، خود کو تاریخ کا شاگرد بتاتے ہیں اور تاریخ
سے اپنے بھائی زکی کے گھر سے مراسم کا ذکر بھی کرتے ہیں لیکن انھیں شاگرد نہیں بتاتے۔ قرآن بتاتے ہیں کہ وہ کسی کے
شاگرد نہیں تھے۔ ایک شعر میں خود زکی بھی لکھا ہوتا ہے:

اب یہ جی چاہتا ہے یاروں کو دکھائیں خن
شاعری میں نہیں اپنا کوئی استاد ہجو
زکی کی ابتدائی تعلیم مراد آبادی میں ہوئی۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے وہ کھنڈہ گئے اور ملائے فرنگی محل سے مستفید ہوئے (۳) مصطفیٰ
نے مہدی علی خاں زکی کو جوان قافلہ دہانا لکھا ہے اور بتایا ہے کہ وہ فارسی و ہندی دونوں زبانوں میں شعر کہتے ہیں اور
اپنی شاعری پر کمال غور کرتے ہیں۔ اس وقت ان کی عمر تیس سال سے تجاوز ہے (۵) زکی وہ پاروئی بھی گئے اور وہاں
کی محفلوں میں شریک ہوئے (۶) یکو مرصہ مصفاۃ سہارنپور کی تکمیل میں پیش کار بھی رہے (۷) اسی زمانے میں
ہجاب بھی گئے جس کا ذکر اپنی غزلوں کے بعض اشعار میں بھی کیا ہے:

ملک ہجاب نظر آتا ہے فردوس زکی
جب کہ چلتی ہے نظر سا پہ طوبی کی طرف
جاہ نے جھلک سیالی کے جھکائے ہیں کوہیں
ہم کہاں دورن زکی دور یہ ہجاب کہاں
ملک ہجاب کے معشوق ہیں کیا رشک پری
اضطرب دل عشاق کے گماتے ہوئے

اسی زمانے میں وہ حیدرآباد دکن گئے اور وہاں آصف جاہ پنجم کے حضور میں تھا کہ پیش کیے اور انعام و اکرام سے
نوازا گئے۔ یہاں ان کی بڑی قدر و منزلت ہوئی۔ لیکن یکو مرصے بعد اپنے وطن واپس چلے آئے۔ یکو مرصہ مراد آباد
رہ کر لکھنؤ چلے آئے اور یہاں نواب نقشب الدول کی وساطت سے واجد علی شاہ کی خدمت میں پیش ہو کر ملازم سرکار
ہوئے۔ واجد علی شاہ نے ان کی قادرا نگاہی اور استادانہ حیثیت و کمال فہم کو دیکھ کر ۱۲۶۵ھ میں انھیں ملک الشعراء کے
خطاب سے سرفراز کیا جو ان کی صریح کلمہ تھا (۸) کلیات زکی کی تقریب میں بھی ان کے چھوٹے بھائی زمین العابدین خاں
نے انھیں ”مولوی مہدی علی خاں ملک الشعراء“ (۹) لکھا ہے۔ جس کی مزید تصدیق تاریخ کے تہ کرے ”مثنیٰ شعرا“ سے

بھی ہوئی ہے (۱۰۰)۔ مرثیہ دہری ۱۸۵۶ء کو انگریزوں نے سلطنت اوراد کو شتم کر دیا اور دایند علی شاہ فکرت بھی کرکھڑ بند ہو گئے۔ سارا شیراز کھڑ گیا۔ اسی زمانے میں ذکی کھڑ چھوڑ کر مراد آباد آ گئے۔ ۱۸۵۷ء میں جب غوثی عظیم رہا ہوئی ان کا سارا مال و اسباب ہت گیا۔ اسی میں ان کا کلام بھی ضائع ہو گیا۔ زمین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ ”جنگل خور میں کل کلام ان کا کھر کے اسباب کے ساتھ تلف ہو گیا“ (۱۱)۔ جب جنگل خور فرو ہوا تو دایند چھوڑ کر لوہ پست علی خاں نے انھیں راجپور بلا لیا اور جب تک لوہ زندہ رہے ذکی اور راجپور سے وابستہ رہے۔ لیکن ذکی نے اور اوٹڑ میں داسٹا میں ترجمہ کیں۔ لوہ کی وفات کے بعد وہ اپنی خلیفہ شدہ جائیداد کی بحالی کے لیے ۱۲۸۱ھ میں اہل آگے اور دین پتھر سال کی عمر پا کر راجپور ۱۲۸۳ھ میں وفات پا گئے (۱۲)۔

صاحب ”غوثی معرک زینا“ نے ذکی کو ”صاحب ارشاد و علم معمار اور تاریخ میں استاد و کھساہ (۱۳)۔ لال سری رام نے لکھا ہے کہ ”یہ صاحب غنی و عورتا بے بدل، کاغذ بے شش، شیریں سخن، خریف اور ذوق رکھتے۔ طرز سخن نہایت وافر ہے اور پندیدہ ہے“ (۱۴)۔ ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک بڑے قادر الکلام و مشاق شاعر تھے جنھیں فن شعر و زبان و بیان اور مختلف اصناف غنی مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی اور تاریخ کوئی و غیرہ پر پورا عبور حاصل تھا۔ اپنے دور کے شاعروں اور اہل علم و ادب سے ان کے اچھے مراسم تھے۔ زمین العابدین خاں نے لکھا ہے کہ ”شیخ رام بخش تاج..... ان کے فضل و کمال کی کلیت سے طوب آگاہ تھے اور رابطہ و اتحاد بھی شعر و ادب میں ایسا نہیں دیکھا جیسا ان دونوں صاحبوں میں تھا۔ فرماتے تھے کہ مولوی مہدی علی خان ذکی فن شاعری میں بے بدل ہیں علی الخصوص تاریخ کوئی میں از سابق تا حال ایسے صنائع و باغیچہ شاعری تصنیف سے نہیں دیکھے..... ایک شعر کو راجہ صاحب (ذکی) کے جناب شیخ صاحب (تاج) اکثر پڑھا کرتے تھے۔ میں نے عرض کیا کہ یہ سیدھا سا شعر آپ کو کس باعث سے پسند آتا ہے۔ فرمایا کہ اس شعر میں بہت کیفیتیں ہیں۔ ازاں جملہ ایک یہ لطف بھی ہے کہ اگر کوئی شاعر اس شعر کے مضمون کو کسی اور محاورہ نظم یا بحر میں بیان کرنا چاہے گا تو ہرگز ہرگز بیان نہیں ہو سکے گا۔ اور وہ شعر یہ ہے:

ایک دانا بھی تھکے کو جو اشارا ہو جائے آپ کا نام ہو اور کام تیار ہو جائے (۱۵)

کھاتہ ذکی میں، جو غزلیات، قصائد، تاریخ، غزل، وغیرہ وغیرہ پر مشتمل ہے، پورا کلام اس لیے شامل نہیں ہے کہ وہ جنگل خور (۱۸۵۷ء) میں تلف ہو گیا تھا۔ ذکی نے اردو میں ایک مثنوی بھی لکھی تھی جس کا ایک شعر یہ تھا:

غم سے بابل کو خور دن دیکھا گل کے سر سے بدھا کھن دیکھا (۱۶)

یہ نایاب ہے۔ مطبوعہ کلیات ان کے چھوٹے بھائی زمین العابدین خاں نے ذکی کے ایک شاگرد مرزا اکبر بیگ کی مدد سے مرتب کیا تھا۔ یہ اپنا ذکی کا ایک مکتوبہ جناب یونیورسٹی لاہور بریلی لاہور میں محفوظ ہے جو مصنف کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا نسخہ معلوم ہوتا ہے جس میں جاہلیاں روایات تحریر میں ترجمہ و تفسیر کی گئی ہے۔ اس میں اردو و ہانگ کے علاوہ چار فارسی قصائد، فارسی کلام اور فارسی مثنوی ”میر تقی“ بھی شامل ہے۔ مطبوعہ کلیات اردو کا اس قسمی نسخے سے جب مقابلہ کیا گیا تو یہ بات سامنے آئی کہ اس میں وہ غزلیں بھی ہیں جو مطبوعہ و ہانگ میں شامل نہیں ہیں اور بہت سے اشعار اپنی اصل صورت میں ایسے موجود ہیں جو بدلی ہوئی صورت میں مطبوعہ و ہانگ میں ملتے ہیں۔ چند غزلوں پر صاف بھی بنا ہوا ہے۔ یہ ایک اہم نسخہ ہے۔

ذکی نے ایک رسالہ ”یادگیر“ کے نام سے ۱۲۶۵ھ میں ۲ ایلک کیا تھا (۱۷)۔ یہ بھی نایاب ہے۔ مرتب

تکلیاتِ ذکی نے لکھا ہے کہ ”علمِ عروض میں جنابِ مفتی مولوی نے جو کتاب ”معیار الاشعار“ لکھی ہے وہ نہایت نکتہ اور دشوار ہے۔ برادر صاحب قبلہ (ذکی) نے اس کی شرح میں ایک کتاب بہت شرحِ وسط سے لکھی اور عام اس کا ”تذکرہ“ لکھا اور اس میں کچھ لطف ہے کہ جنابِ مولوی سعد اللہ صاحب نے ”معیار الاشعار“ کی شرح لکھی ہے اور مفتی علیہ الرحمہ کے اقوال پر آنکھ اٹھائیں کیے ہیں۔ جنابِ برادر صاحب قبلہ نے اس شرح میں ان سب اعتراضوں کو بالکل اڑا دیا ہے۔ وہ کتاب لائقِ دید ہے“ [۱۸] یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ”تذکرہ“ اور ”تذکرہ“ الگ الگ تصانیف ہیں یا ایک ہی تصنیف کے دو نام ہیں۔

راہبدر کے زمانہ قیام میں مہدی علی خاں ذکی نے نواب سید محمد سعید خاں کے حکم سے ”عظمِ جامِ جم“ کا ترجمہ ”عظمِ سعید“ کے نام سے ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں کیا [۱۹] اس کے علاوہ انھوں نے ”عظمِ حیرت کدہ آملی“ ۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء میں عظمِ حکیم قطاس، جو ”مہستانِ خیال“ کی دوسری جلد کا ترجمہ ہے ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں اور ”عظمِ سخنِ سہارخ“ کا ترجمہ مکتوبہ ۱۸۵۰ء میں کیا [۲۰] جو داستانوں کے یہ سب تراجم، جو اردو نثر کا ایک بڑا ذخیرہ ہیں، غیر منسلک ہیں۔ ذکی کو اردو نثر پر قدیمت حاصل تھی۔ ”میراج“ نے لکھا ہے کہ ”نثر میں ہماری مساویہ و نظمیں و مثنوی و مرجز مرصع سب قصوں کی ایسی کہیں کہ ہر ایک شفیقِ کمال نے سر جو کیا [۲۱] داستانوں کے اور بے اردو نثر نے ترقی کے کچھ مراحل طے کیے اس کا ہماری طرح اندازہ اب تک اس لیے نہیں لگایا جا سکا کہ نثر کا بحیثیت نثر بہت کم مطالعہ ہوا ہے۔ اسی صدی میں اردو نثر اپنے بڑوں پر جم کر کھڑی ہو جاتی ہے اور قوتِ انگہار کے رنگارنگ سلیقوں سے آگیا ہو جاتی ہے۔ اس ترقی میں ذکی مرزا آبادی بھی شامل ہیں۔ انھیں اپنی قصہ خوانی پر فخر ہے۔ ایک شعر میں خود کہا ہے:

قصہ خواں بھولا وہاں طرزِ سخنِ آرائی نام تک میر سے جو بڑا چھانچھوڑا

یہ نثر قوت و لیم کا بیج سے بڑھ گئی ہمارے جس میں نثر کے اتحاد کا سایہ، زندگی کے وسیع دائرے کا احاطہ کر رہے ہیں۔

ذکی نے جب شاعری شروع کی تو اس وقت مصحفی ایک کھاراکام و مشاق شاعری حیثیت سے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور ذکی نسل کے نمائندہ و شاعرِ عظیم امام بخش نادر کا رنگِ سخنِ تجویزی سے متغیر ہو کر ہماری نظارہ چھار با تھا۔ جرأت ۱۲۴۴ھ میں مرگے۔ وہ اپنی زندگی ہی میں ”معاملہ ہندی“ کے سارے امکانات اپنے قمرِ لب میں لائے تھے اور نادر کا رنگِ سخنِ تجویزی و محافلِ کاروانِ تجویزی سے معاملہ ہندی کی جگہ لے رہا تھا۔ ان کا بھی اس وقت ”نظر سے ہٹ کر اپنی پہلی ہی اہمیت کھو چکے تھے۔ سارے بے شعراء کو اس وقت بے رنگِ سخن کی محافل تھیں۔ اس وقت ہماری تہذیب سے سیاسی نظام کے منظر سے جھپٹ جاتی تھی اور زندگی کو آگے بڑھانے والے مقصد و معنی کو کم کر رہی تھی۔ ”مصحفی نادرہ“ کی محافل اس کی خواہشِ اول تھی اور اسی لیے نادر کا یہ نادر تھانِ تجویزی سے قبولِ عام کا وہ حاصل کہ ہر تہذیبِ دینی میں جنابِ اور مسکن اور ان کے ذمہ داری تھی۔ یہ بھی اسے قبول کیا تھا۔ ایک خط میں مرزا کا جواب نے اسی لیے مرزا علی حیدر واضح کے رنگِ سخن کی تعریف کی اور لکھا کہ:

”مرزا علی حیدر واضح را طر و کمال دیدہ ام۔ مدتشے پسندیدہ و طر و گزیدہ و درود و حسین است طر و

مکری شیخ امام بخش نادر و خوب عید علی آمل و دیگر چار و بیلا لای کھنڈو“ [۲۲]

مصحفی بھی اپنی مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ کی طرف آگئے تھے۔ اپنے دیوانِ شطرم کے دیباچے مکتوبہ

ہدایتی سے اپنی یہ دار ہے کہ بھر گئیں
رخصت لعل خاک سے مستوں کے پینا ہو گیا
تنگ دہلی سے میاں ہوتے ہیں دل تنگی کے رنگ
ہم نے چاک بکھرو داروں کا مضمون
چرخ اختر میں نہیں مغلز خورشید میاں
ہوں آپ زور پینا غیب میں رحل کے آبا
وصف اک خورشید رو کے لکھے دیوان میں دلی

ذکی کے ان اشعار میں مصطفیٰ سے زیادہ تاریخ کی مخصوص آواز و آہنگ نمایاں ہے۔ اگر ان اشعار کو دیوان تاریخ میں ملا دیا جائے تو بیجا کا مشکل ہوگا لیکن یہاں بھی یہ بات نمایاں ہے کہ خیال اور مبالغہ بعید از قیاس نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ قوت تشبہ اپنے حدود کو پہنچاتی ہے۔ اس دور میں ذکی کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ”نئی شاعری“ کی اس روایت کو نئے شہسوار اور شعور کے ساتھ، پھیلا دیا اور عام کیا۔

ذکی کی شاعری کا ایک دھارا تو یہ ہے اور دوسرا دھارا وہ ہے جو سادہ گوئی کا دھارا ہے اور ہنر پہ احساس کو شعر کے مزاج میں نکلتا ہے۔ اس میں سادہ گوئی کی طویل روایت کے ساتھ مصطفیٰ کا اثر بھی شامل ہے۔

دل پر مرے ہاتھ رکھ کے اس نے
کس کی آنکھوں میں چپ انتظار
دشمن قاتل سے نہ کہہ آتی طہر
بے طرح دل کو عشق کا آزاد ہو گیا
ذکی کیا کہے ان کا فرخوں سے بس خدا کیجے
ہم صدا اس کو سناتے ہیں کہ دل کو اپنے
شاہد چلے ہے جنبش دامانی پار سے
وصل کی رات ہے نور دل کے ترپنے کا ہے لطف
بات کہہ لو کوئی ایک آن کے مہمانوں سے

کلیات ذکی کا خاصا بڑا حصہ اس رنگ شاعری پر مشتمل ہے اور رنگ و تاریخ کے اشعار پڑھتے ہوئے جب یہ اشعار سامنے آتے ہیں تو اچھے لگتے ہیں۔

اب ایک طرف رنگ و تاریخ ذکی پر حاوی ہے اور دوسری طرف سادہ گوئی کی روایت اور رنگ مصطفیٰ اثر انداز ہے۔ ان دونوں رنگوں کے احتراج سے ذکی کے پاس ایک تیسری صورت نمود پاتی ہے اور یہی تیسری صورت ذکی کی شاعری کی افروزیت ہے۔ احتراج کے ساتھ اس تیسری صورت کو گلے کے لیے اب یہ اشعار دے گئے:

وصل کا لطف کہاں جب کہ ہوا چا وصال
اب تک ہوا نہ دار بھر کا ہوگی چراغ
خواب کا لطف مجھ ترا انتظار تھا
منزل بڑی ہے اور مسافر تھا ہوا

کہیں آئے اب یہاں اسے کیا کام رہ گیا
یہ طائر خیال جہاں سے اٹھا اٹھا
سینہ ابھرا بیت کافر کا تو چھر نکلا
رویا میں چشم یار کو پیار دیکھ کر
حزہ و چشم کو ہم لوح و قلم کہتے ہیں
تو بھی ہم سے نہ جدا اسے طم نہائی ہو

پلے ہی چکا وہ جانِ دل و طاقت و توان
دل سیر ہو گیا ہے زمانے کی سیر سے
مہر مطلق ہی سے تھا جو اثر سنگِ دلی
تاشیرِ دردِ دل کا جو کچھ آگیا خیال
ان سے ہوتے ہیں میاںِ عشق کے کیا کیا آثار
اپنا غم خوار نہیں اب تو جہاں میں کوئی
یہ چند شعر اور دیکھیے۔

آپ کا نام ہو اور کام ہمارا ہو جائے
انساں بنا کے کہیں مری مٹی خراب کی
کہ بارودش پہ ہاتھ سے تو مختصر ہاتھ سے
کیا آئے کیا کھڑے ہوئے کیا غمیرے کیا چلے
بب دل لگا تو رہ گئے بب دل اٹھا چلے
جنش جنش سے آواز جس آتی ہے

ایک ذرا سچ نگہ کو جو اشارا ہو جائے
جویر تو مجھ میں تھے کھوتی صفات کے
دستی مسافر۔ ملکبائی کو ہے لازم
واقعہ ہماری خاک پر اک دم ضرور تھا
دل بنگلی کسی سے مسافر کو کیا ضرور
ہر نفسِ طاقتِ عمر سے دلتا ہے نکلاں

ان اشعار میں مضمون و معنی بھی ہیں اور احساس و جذبہ کی تاثیر بھی۔ مزاحیہ یا شعاری مسخلی و تاح کے رنگِ سخن سے رنگ ہیں اور یہی رنگی کا رنگِ سخن ہے۔

اس دور میں رنگی کی شاعری کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ انھوں نے عموماً نئی ہوس کی طرح، روایتی علامات، کنایات اور تسمیحات کے ذریعے اپنے دور کے حالات، واقعات اور سانحات کو نئے اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ رنگی کے شعراء اشعار میں اس دور کا کرپ سمویا ہوا ہے لیکن آج یہ کرپ ہمیں شدت کے ساتھ اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ آج وہ واقعہ یا سانحہ جس نے اس دور کے فرد کو ہلا کر رکھ دیا تھا، ہمارے جذبات کا حصہ نہیں ہے اور اس سے بچھا ہونے والا کرپ ہمارا کرپ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار اپنے دور سے نکل کر ہمارے دور تک نہیں آتے۔ وہ اپنے ہی دور میں ختم ہو جاتے ہیں۔ رنگی و شاعری کی "واقیقت" کو "آفاقیت" کی سطح پر لانے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دور کے اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی دوسری صف میں گمراہ ہو جاتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے رنگی کے یہ چند شعر دیکھیے:

کہ پرکھتے ہیں اور شوق ہے وہابی کا
اور اب تک ہے وہی غور و صیاد نیا
جو اعلامِ حق کا فرقہ نے تیر پر کھسا
دست کے بعد یاد جو دارغ کہن کیا
طعم بند کا نقش ہے نیرنگ پرستان پر
دے نہ صیادِ حق سے مجھے ہر بار نکال
ہم امیرانِ حق بلکہ بھی جن دیکھیں گے

ہمارے حال پہ لازم ہے دم او صیاد
قید میں ہم کو ترچے ہوئے گداریں عمریں
ہمارے نام کا آقا نکالنے پر طعنے قہر
آتشِ دلی ہوئی مرے دل کی بھڑک اٹھی
یہاں چتر کے پتے بیٹھے ہیں تصویرِ پریوں کی
سجری بے بال و پری جو نہ ہو خاطرِ حق
کبھی ہوگا کہ کھلتا ہی وطن دیکھیں گے

ہے بال و پیر کی عاقبت پروردگار جی ہے
صدا کیوں نہ قیدِ قفس سے رہا کرے
خدا سے ڈر کے تو اور برقی دم نکلیں
جو قیدِ جوں سے نہ کہتا کہ باغِ جہنم ہے

یہ اشعار روایتی علامات کے ذریعے اس دور کے واقعات و سماجیات مثلاً وادھ علی شہ کی معزولی، سلطنتِ اوروں کا خاتمہ، فرنگیوں کا ظلم و ستم، غور ۱۸۵۷ء، شہرِ برج میں نگر بندی کی طرف توجہ دلا کر ہے ہیں لیکن آج کا مصرعہ چنگان میں شامل نہیں ہے اس لیے وہ آج ہمیں اس طرح حسرتیں کرتے ہیں طرح اس دور کے فرد کو حسرت کیا تھا۔ عام قاری کے لیے آج یہ اشعار روایتی علامات کے سنی تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ لیکن اعلیٰ علامات، نگاہات اور حیثیات سے ذکی کی شاعری مبارک ہے اور یہی علامات ان کے اشعار کا بنیادی وسیلہ ہیں۔

ذکی کے ہاں مشکل دیموں میں بھی غزلیں بنتی ہیں۔ وہ غزل نے بھی خاصیت خود میں ملے ہیں۔ بعض غزلوں میں درد و غم آتے ہیں۔ بعض غزلوں کے مضمون میں خود کو غائب کرنے کے لیے اپنا نقش لگاتے ہیں۔ کچھ غزلیں قصائد و اشعار کے اعتبار سے طویل ہیں بعض تو ایسی ہیں جو ۲۶ اشعار تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بعض غزلوں میں چار اور بعض میں آٹھ مصلے تک ملتے ہیں۔

زبان و بیان کے اعتبار سے بحیثیت مجموعی ذکی کا کلام تشبیہ اور فنی قسم سے پاک ہے عناصر و عناصر اور علامت لفظی کو بغیر معنی کے ساتھ اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ شعر کا حسن ٹھہر جاتا ہے۔ روانی، برہنگی اور جاتی کلام ان کی شاعری کی خصوصیات ہیں۔ ان کی زبان میں اقدامت نہیں ہے۔ علامت "فاعل" نے "کا" استعمال بھی بالکل آج کی طرح ہے۔ وہ مزہ و محاورہ بھی معیاری صورت میں محبت کے ساتھ ان کے کلام میں ملتا ہے۔

نکستوں کی بہاروں کا ذکر ان کی شاعری میں پرستان و طرباں کے حوالے سے آتا ہے۔ ع نکستہ پھوڑ کے سوچے کہ پرستان پھوڑ دیا۔ اس دور میں یہی نکستہ کا اقتدار تھا۔

ماہِ نکستہاں سے فلک جی کرچی بازارِ مصر
نکستہ کی ہر گلی میں شاید بازار ہیں
ایک شعر میں حراجِ نکستہ کی ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ بچانہ پچلیجری کو بھی یہی نکستہ تھی جو ذکی کو اس زمانے میں اہل نکستہ سے تھی:

خنِ دو نکستہ کے اسے نہتی ہیں اس قدر خزا
نہ نکستہیں تھوڑے گروں القدس شاعر ہو ہا ہا
ذکی نے "سبزہ بیکانہ" کی روایتی اصطلاح کی طرح "معنی بیکانہ" کی ترکیب بار بار استعمال کی ہے اور یہ ان سے مخصوص ہے۔ اس کے معنی کی توضیح کو گنگنے کے لیے یہ شعر دیکھیے:

مطلب افیاد کما وہ بہت آفا	کیا خن میں اپنے مطلب معنی بیکانہ تھا
اپنے اشعار سے افیاد نے مطلب پایا	یعنی مضمون خن معنی بیکانہ ہوا
اشعار اپنے جا کے وہاں پڑھتے ہیں رقیب	مضمون خن کا معنی بیکانہ ہو گیا
جہاں میں لفظ خن کا نہیں حزانہ رہا	لہذا معنی بیکانہ آفا نہ رہا
حزا ہو معنی بیکانہ کا خن سے ہوا	زبان اپنی زبان رقیب ہو رہا
معنی ہے جو بیکانہ ذکی اپنے خن میں	مضمون لیے جاتے ہیں افیاد اڑا کر

ذکی مراد آبادی کے جو قصائد کلیات میں شامل ہیں وہ روایتی فنِ شاعری کے اعتبار سے اس منصبِ خن کی

تاریخ میں اس لیے قصیدہ دیکھتے ہیں کہ کم شاعروں نے اس کثرت سے متعلقہ بدائع استعمال کر کے قصیدہ میں کوں پایا ہے اور ہر قصیدہ کا قصیدہ تاریخ بھی الگ سے لکھا ہے۔ قصیدہ تخت سید المرسلینؐ میں جو قصیدہ تاریخ جس سے ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتے ہیں، کہا ہے کہ یہ پانچ اشعار پر مشتمل ہے اور قصیدہ کے آخری چار شعروں میں لکھا ہے کہ اس کے ہر مصرع سے تاریخ نکلتی ہے۔ اگر دونوں مصرعوں کے متعلقہ مختلف حروف کا مجموعہ ترجمہ کے حساب سے تاریخ نکلی جائے تو (۱۹۱) طرح سے تاریخ برآمد ہوگی۔ اسی طرح قصیدہ جلوس نواب ناصر اللہ آل صف جاوید اور دہلوی منیر آبادی کا ہر مصرعہ جو قطعہ تاریخ کہا ہے اس کے متعلقہ دہائی کے ہر مصرع کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ و مقطوع ہر شعر ہم تاریخ و غیر مقطوع ہم تاریخ و مقطوع ہر یک مصرع و غیر مقطوع دیگر ہم تاریخ است" (۱۲۳۳) اسی طرح نواب فتح محمد الدولہ حکیم مہدی علی خاں بہادر، وزیر اعظم شاہ اودھ کے قصیدہ میں "پانچ ہزار قصیدہ و شش ماہ تاریخ" برآمد ہوتے ہیں اور ان بارہ ہائے تاریخ کے استخراج کا طریقہ یہ ہے کہ "ہر مصرع تاریخ و مقطوع شعر تاریخ و غیر مقطوع ہم تاریخ و مقطوع یک مصرع و غیر مقطوع دیگر ہم تاریخ و غیر مقطوع اول مصرع و مقطوع دوم ہم تاریخ و ہمیں طریق مصرع اولیٰ را از ہر یک مصرع تا آخر مصرع کہ چار ہفتہ تاریخ برآید، بعدہ مصرع دوم کی را از تہائی مصرعہ باو بعد از اس حالت و اباقہ و غیرہ ہر مصرعہ چار ہر مصرع کہ چار ہفتہ و خود تاریخ پیدا کی شود۔ غرض ہمیں طور پانچ ہزار قصیدہ و شش ماہ تاریخ برآی چہ" (۱۲۵۱)

تاریخ گوئی کی تاریخ میں یہ کام کسی اور شاعر نے اس طور پر نہیں کیا۔ تاریخ نے جو تاریخ گوئی میں خود ایک مقام رکھتے ہیں، دہائی کے بارے میں کہا تھا کہ "تاریخ گوئی میں از سابق تا حال ایسے متعلقہ بدائع کسی شاعر کی تصنیفات سے نہیں دیکھے اور انہیں سنے" (۱۲۶۱)

ذکی اس دور کے اہم شاعر ہیں جنہوں نے بے رنگ سخن کی اور لفظ تاریخ کو صرف آگے بڑھایا اور اپنے دور کی ترجمانی کی بلکہ قدرت کلام سے اپنی مقامی و قاردار لکھائی کا لوہا منوایا۔ واحد علی شاہ اودھ کے آخری تاریخ دار تھے اور ذکی اس سلطنت کے آخری "ملک اشعرا" تھے۔

سلطان شاعروں کا جہاں میں تو ہے ذکی ہے کشور سخن میں ترا ہم آج کل اس وقت شاعری کا قبول ترین رجحان وہ تھا جس کے علم بردار شیخ نام بختیاری تھے۔ بکلی وہ "طرز جدید" تھا جو "معاہدہ ہندی" اور "سادہ گوئی" کی روایت شاعری کو اپنے زور میں بہا لے گیا تھا۔ یہ دو اصطلاحات تاریخ و نقل کا دور ہے لیکن اس دور اور اس کے ممتاز شاعروں کے مطالعہ سے پہلے ہم "نثر سادہ" کی اس نئی تحریک کا مطالعہ کرتے ہیں جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں اسی وقت سے پروان چڑھ رہی تھی جب یہ کالج انگریزوں کی فتح اور نیچے سلطان کی شکست و شہادت (۱۷۹۹ء) کی پہلی "ساگرہ" کے موقع پر، بے انگریز اطرووں کی تعلیم و تربیت کے لیے لاارڈ ولزلی نے قائم کیا تھا۔ آجے اب فورٹ ولیم کالج چلتے ہیں جو بہت دیر سے ہماری راہنمائی رہا ہے۔

حواشی:

[۱] خلافت مصطفیٰ، المرحوم علی احمد دہلوی، دس، ۱۲۲۸ء، مکتبہ نیا دور کراچی، ۱۹۷۹ء

[۳] ذکی مراد آبادی کے چھوٹے بھائی ذین العابدین خاں، جو خود بھی شاعر اور ناخ کے شاگرد تھے، کلیات ذکی کی تقریباً بیس تئیں جمع ہے ان کا یہی نام لکھا ہے۔ مصحفی نے ریاض الفضا میں صرف مہدی علی اور افسر صدیقی (امروہوی) نے شیخ مہدی علی لکھا ہے۔ دیکھیے تقریب کلیات ذکی، مرتبہ ذین العابدین خاں، ص ۳۵۲-۳۵۳، مطبع ضعیفہ لوکلٹر - کنستونٹنوپل۔

[۴] طائفہ مصحفی، مجموعہ ۱۱، ص ۱۳۸

[۵] ریاض الفضا، مصحفی، مرتبہ عبداللہ حق، ص ۳-۳۵۳، مجلس ترقی اردو لاہور، لاہور۔

[۶] گلشن سیدہ، طائفہ ۱، مرتبہ کتب علی خاں قاضی، ص ۲۴۵، مجلس ترقی ادب لاہور، لاہور، ۱۹۷۳ء۔

[۷] تذکرہ شاعر، طائفہ ۱، مرتبہ حبیب الرحمن، ص ۱۰۲، دہلی، ۱۳۶۱ھ/۱۹۷۵ء۔

[۸] طائفہ مصحفی، مجموعہ ۱۱، ص ۱۳۳

[۹] کلیات ذکی، مجموعہ ۱۱، ص ۳۵۲

[۱۰] غنی شعراء، مرتبہ افتخار خاں ناسخ، ص ۲۰۱، مطبعہ لوکلٹر و کنستونٹنوپل، ۱۹۷۳ء۔

[۱۱] کلیات ذکی، مجموعہ ۱۱، ص ۳۵۲

[۱۲] طائفہ مصحفی، مجموعہ ۱۱

[۱۳] غرضی معرکہ زبیا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مطہق غوثیہ، مجلس ترقی ادب لاہور، لاہور، ۱۹۷۳ء۔

[۱۴] گلشن سیدہ، جلد سوم، لالہ سری رام، ص ۲۵۵، دہلی، ۱۹۷۱ء۔

[۱۵] کلیات ذکی، مجموعہ ۱۱، ص ۳۵۲۔

[۱۶] ایضاً

[۱۷] گلشن سیدہ، جلد سوم، مجموعہ ۱۱، ص ۲۵۵

[۱۸] کلیات ذکی، مجموعہ ۱۱، ص ۳۵۳

[۱۹] اردو کی تنقیدی داستانیں، ڈاکٹر گزنیان چتر، ص ۸۳، ترقی پسند ادبی کونسل، لاہور، ۱۹۷۸ء۔

[۲۰] ایضاً

[۲۱] کلیات ذکی، مجموعہ ۱۱

[۲۲] مجموعہ شعر غالب، مرتبہ اسد اللہ خاں غالب، ص ۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، لاہور، ۱۹۷۳ء۔

[۲۳] دیباچہ دجلال، ششم، مصحفی، ص ۲۸-۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور، لاہور، ۱۹۹۴ء۔

[۲۴] کلیات ذکی، مجموعہ ۱۱، ص ۳۰۳

[۲۵] ایضاً، ص ۳۰۸

[۲۶] تقریب کلیات ذکی، ذین العابدین خاں، مجموعہ ۱۱، ص ۳۵۳

فصل دوم

(یہ فصل پندرہ ابواب پر مشتمل ہے)

فصل دوم: فورٹ ولیم کالج

پہلا باب

فورٹ ولیم کالج: مقاصد و تعارف

فورٹ ولیم کالج تھلکے انیسویں صدی کا ایک اہم اور وہ تھا جس کی بنیاد انگریز گورنر جنرل مارکوئس ڈلہی نے نچے سلطان کی شکست اور انگریزوں کی فیصلہ کن فتح (۳ مئی ۱۷۵۷ء) کی پہلی سالگرہ (۳ مئی ۱۸۰۰ء) کے موقع پر رکھی تھی۔ اس کالج کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ ان نچے انگریز افسران کی، جو چند سو سال کی عمر میں انگلستان سے بھرتی کر کے ہندوستان بھیجے جاتے تھے، یہاں ایسی تعلیم و تربیت کی جائے کہ وہ نہ صرف اپنے فرانسیسی دشمنوں کو پوری کارکردگی سے لڑا کر رکھیں بلکہ مشرق میں برطانوی طاقت کے بڑے جوش و خروش کی بنیاد پر لڑا کر کے ہندوستان بھیجے جاتے ہیں نہ صرف کم تعلیم یافتہ اور بے تربیت ہوتے ہیں بلکہ وہ ہندوستان کی زبانوں اور یہاں کے طور طریقوں اور رسم و رواج اور قانون سے واقف بھی نہ ہوتے ہیں اور جب اپنے منصب پر فائز کیے جاتے ہیں تو ان کی حیثیت ایک ایسے ادنیٰ ملازم کی سی ہوتی ہے جو نقل و نویس یا نو سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا" (۱) اس لیے اس ادارے کو قائم کرنے کا اصل مقصد یہ رکھا گیا کہ:

"انگریز ری ایسٹ انڈیا کمپنی کے سول ملازمین، جو حکومت ہند کے اعلیٰ و اہم منصبوں پر فائز ہیں، ان کے لیے ضروری ہے کہ وہ متعلقہ کمپنن فرانسیسی کی ادائیگی کے چوری طرح اہل ہوں۔ ایسے میں ضروری ہے کہ وہ اپنی دستانہس کے عمومی اصولوں سے واقفیت، ہم پہچاننے کے لیے ان کی تعلیم و تربیت کی گئی ہو اور وہ حکومت و وقت کے قوانین اور برطانیہ کی کمپنی کے آئین سے بھی واقف ہوں۔ ساتھ ہی وہ ہندوستان اور ان کی دیکھنے والوں سے بھی واقف ہوں اور ان مختلف صوبوں کے دستور اور رسم و رواج اور طور طریقوں سے بھی واقف ہوں جہاں حسن خونی سے حکومت چلانے اور برطانوی سلطنت کے انتظام کے لیے انھیں تعینات کیا گیا ہو ساتھ ہی وہ انگریز ری ایسٹ انڈیا کمپنی کے مفادات و حقوق کے بھی پوری طرح نگہبان ہوں" (۲)

کالج کے قیام سے پہلے ۳ جنوری ۱۸۰۹ء کو ڈلہی نے ایک حکم نامہ جاری کیا کہ:

"یکم جنوری ۱۸۰۹ء اور اس کے بعد سے کوئی ملازم سرکار کسی بھی مہمہ کے کا مجاز نہیں ہوگا جب تک اس نے قوانین، اصول و مضامین اور اس زبان کے امتحان پاس نہ کر لیے ہوں جن کا علم اس صراحتاً

سے لازمی و ناگزیر قرار دیا جاتا ہے" (۳)

اس مقصد کے لیے وٹارلی نے ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء مطابق ۱۵ مئی ۱۸۰۱ء کو فورٹ ولیم کالج شاہیہ کے تحت قائم کر دیا۔ اسی دن کالج کے قواعد و ضوابط بھی تیار و منظور کر دیے گئے اور ساتھ ہی انڈیا میں یہ بھی واضح کر دیا گیا کہ گورنر جنرل کے حکم خاص سے فیج سلطانی کی قسمت اور انگریزوں کی شاندار فتح کی پہلی سالگرہ کی یادگار کے طور پر ۲۰ مئی ۱۸۰۱ء کی تاریخ وضع کی جائے۔

کالج کا پہلا ازم (Term) ۶ فروری ۱۸۰۱ء کو شروع ہوا۔ کالج ریکٹرز بلڈنگ کھلتے میں قائم کیا گیا۔ تعلیم کا معیار وہی رکھا گیا جو انگلستان کے سول افسروں کے لیے مقرر کیا گیا تھا۔ کالج کے پرنسپل اور نائب پرنسپل کے منصب کو پروفیسر اور نائب پروفیسر کا نام دیا گیا اور انہوں نے شاہیہ لازم قرار دیا گیا کہ چرچ آف انگلیش کے پروفیسر (Clergyman) ہی اس منصب کے اہل ہوں گے۔ ساتھ ہی سب طلبہ کے لیے آسمانی عبادت (Divine Service) لازمی قرار دی گئی۔

وٹارلی کو کالج قائم کرنے کی اتنی جلدی تھی کہ اس نے کورٹ آف ڈائریکٹرز سے اس کی حتمی منظوری بھی نہیں لی اور بس یہ مسئلہ کورٹ کے سامنے آیا تو کورٹ نے ۱۵ جون ۱۸۰۲ء کو کالج بند کرنے کا حکم صادر کر دیا اور کہا کہ اب افسروں کے لیے دیکنی زبانوں کی تعلیم کا انتظام گل کرسٹ کے دور سے میں سپلے کی طرح ۲۰ پینے پر کیا جائے۔ اس صورت حال میں وٹارلی نے ۵ اگست ۱۸۰۲ء کو ایک خط حکومت انگلستان کو بھیجا لیکن کالج کو جاری رکھنے کی منظوری وہاں سے بھی نہ ملی اور اس کی جگہ کورٹ آف ڈائریکٹرز کی منظوری سے انگلستان میں پہلی بری کالج ۱۸۰۶ء میں افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے قائم کر دیا گیا اور فورٹ ولیم کالج کو صرف علوم شرقیہ اور دیکنی زبانوں کی تعلیم کے لیے مخصوص دھندہ کر دیا گیا۔ "کورٹ" کے حکم سے اسی کے ساتھ کالج کے ساتھ کی اساسیاں کم کر دی گئیں اور خشیوں کی اساسیاں پر بھی نظر ثانی کے لیے کہا گیا۔ اس سے کالج کی صورت ہی بدل گئی۔ اب وہ صرف دیکنی اور شرقی زبانوں کی تعلیم کا ایک ادارہ بن کر رہ گیا اور یہ سب کچھ وٹارلی کی بصیرت کے برعکس تھا۔ حکم کے مطابق ۳۰ دسمبر ۱۸۰۶ء تک ۱۰ ماسٹروں پر نظر ثانی کا عمل بھی چلا رہا ہو گیا اور ۱۸۰۷ء ہی سے کالج شدید مالی بحران کا شکار ہو گیا۔ ۱۲ فروری ۱۸۰۷ء کو سر جارج برٹو کے حکم سے ۱۸۰۱ء کے ضوابط منسوخ کر دیے گئے۔ اور وٹارلی اپنی بیجا چہرہ کرنے کے انگلستان واپس چلے گئے اور اس طرح اس کالج کا پہلا دور ۱۸۰۶ء میں ختم ہو گیا۔ یہی وہ دور تھا جس کے اثرات نے ہندوستان کی کئی زبانوں اور ان کی ترقی کو متاثر کیا تھا اور جس کی وجہ سے فورٹ ولیم کالج کا نام و اثر اور ولوب کی تاریخ کا حصہ بن گیا ہے۔ یہ کالج اپنے چند خشیوں و مختصر عملے اور محدود و مقصد کے ساتھ چلنا ضرور رہا لیکن ۱۸۳۵ء میں جب لارڈ میکالے نے اپنی "رہداد تعلیم" پیش کی اور ۱۸۳۸ء میں وٹارلی میں انگریزی زبان کو رائج کر دیا گیا تو یہ چھوٹا فورٹ ولیم کالج بھی بے وقت کی راگنی بن کر رہ گیا۔ ۲۳ دسمبر ۱۸۵۳ء کو لارڈ ڈلہوزی نے فورٹ ولیم کالج کو بند کرنے کا حکم جاری کر دیا اور اس طرح یہ کالج فلک و ترسوسوں سے گزرتا تاریخ کی گود میں جا سولا۔ اب اس کارہ نے ڈالا بھی کوئی نہیں تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے سقوط ہونے کے بعد احمیات کے لیے ایک بورڈ قائم کر دیا گیا جس کا کام یہ تھا کہ فورٹ ولیم کالج کے انداز پر دیکنی زبانوں میں سول ملازمین کا احسان لے کر راج حکومت کو پیش کرے۔

فورٹ ولیم کالج کے قیام کا مقصد تو یہ تھا کہ وہ نئے افسروں کی معقول تعلیم و تربیت کا انتظام کرے تاکہ وہ

برطانیہ کے استعماری نظام کو خوش اسلوبی سے چلا کر محکمہ کرئیں۔ اس کے لیے دیکن زبانوں کی تعلیم بھی ضروری تھی لیکن آج جب ہم بحیثیت جمہوری کالج کے اثرات پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اطروہ کی تربیت کا وہ حصہ جو برطانوی نظام حکومت کی کارگزاری و خوش انتظامی سے تعلق رکھتا ہے، اپنے اثر کے اعتبار سے دختران تک محدود تھا لیکن وہ حصہ جس کا تعلق زبانوں کی تعلیم و تدريس سے تھا اس نے نہ صرف زبانوں اور اسلوب تحریر کو بدل کر زبان و گویش کو ڈالا بلکہ اسے عام کر کے مستقبل کے اسلوب نثر سے ملا دیا۔ گرفت و ولیم کالج میں دیکن زبانوں کی تعلیم کا انتظام نہ کیا جاتا اور یہ ادارہ صرف اطروہ کی انتظامی اہلیت بڑھانے کا کام کرتا تو اس کی حیثیت دیکن ہوتی تھی اس قسم کے تربیتی اداروں کی ہوتی ہے۔ زبانوں کی تعلیم و تدريس کے لیے اس بات کی ضرورت تھی کہ مسلمانوں کی تعلیم کے لیے انسانی کتابیں تیار کرائی جائیں۔ پھر ان کو چھاپنے کے لیے وہ جدید ترین طریقے استعمال کیے جائیں جن سے اب تک ان زبانوں کی تحریروں کا واسطہ نہیں چڑھا۔ ساتھ ہی وہ غباری کتابیں بھی تیار کی جائیں جو قدرے دیکن کے لیے ضروری ہیں اور جس کے ذیل میں لغات اور کتب قواعد آتی ہیں۔ ایسی کتابیں بھی تیار کرائی جائیں جن کے مطالعے سے طلبہ سمجھنے والی زبانوں پر قدرت حاصل کر سکیں۔ یہ مسئلہ بھی سامنے آیا کہ صحیح تلفظ کے لیے چھاپائی میں اعراب کا انتظام کس طرح کیا جائے۔ دیکن زبانوں کو دو من رسم الخط میں کس طرح لکھا جائے کہ ان زبانوں کا صوتی نظام دو من رسم الخط میں بنا جائے۔ اس کے لیے نقل حرفی (Transliteration) کی معیار بندی بھی ضروری تھی۔ یہ سب مسائل اس شخص کے سامنے آئے جو فورٹ ولیم کالج میں "بندوستانی" کے پروفیسر کے منصب پر ۱۸ ماگست ۱۸۰۰ء کو مقرر ہوا تھا اور جسے ہم گل کرسٹ کے نام سے جانتے ہیں۔ گل کرسٹ نے ان سب مسائل میں گہری دلچسپی لی۔ گل کرسٹ نے نہ صرف طور تصنیف و تالیف کا کام کیا بلکہ کالج کے شیڈیوں کو بھی اسی کام پر لگایا جنہوں نے اس کے مشورے سے ایسی کتابیں تصنیف و تالیف کیں جن میں سے اکثر آج بھی اہمیت رکھتی ہیں اور بعض تو کلاسیک کا درجہ اختیار کر گئی ہیں اور جن میں صبرامنی کی "بانٹ و بہار" کا نام سرفہرست ہے۔

فورٹ ولیم کالج نے اردو متحرک کوئی نیا طرز ادا یا اسلوب بیان اور یافت نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود طرز سادہ کو اپنے طلبہ کی ضرورت کے پیش نظر، جو عام طور پر اہل علم اور طبقہ خواص میں مقبول نہیں تھا، اختیار کر لیا اور ساری کتابیں اسی طرز میں لکھوا کر جدید اعزاز سے شائع کیں۔ یہ سادہ طرز ادا و اخت کے ضرورت تھی اور اسے دانے وقت کے تقاضوں کے عین مطابق تھا اسی لیے وقت کے ساتھ مقبول و عام ہوتا چلا گیا۔ اس طرز سادہ میں سارا زور اپنی بات کو پوری طرح کہنے پر ہوتا ہے اور بے ضرورت الفاظ و دہرائی اور شاعرانہ عبارت آرائی سے گریز کیا جاتا ہے۔ انفرادی صدی میں بھی اس طرز سادہ میں تصنیف کی ہوئی تصانیف ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم جلد دوم میں (۳) کر آئے ہیں اور جن میں "قصہ صبرامیرزا و دیگر" "تفسیر مراد" "موضح القرآن" "نور العین ہندی" "مجدد باقر آگاہ کے تخری" "نویا نے" اور شاہ عالم دہلی کی "کلیب القاصص" کے بعض حصے اسی طرز سادہ کے معیاری نمونے ہیں۔ انفرادی صدی میں جو نثر طبقہ خواص اور صاحبان علم کے لیے لکھی گئی وہ "طرز مرصع" "نور" "قصائد کلاسیک" کی طرح صحیح و دلچسپی عبارت سے آراستہ ہے اور جو عام معاشرے کے لیے لکھی گئی ہے جیسے "تفسیر مراد" یا "موضح القرآن" وہ فورٹ ولیم کالج کی تخری طرح طرز سادہ میں لکھی گئی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ لفظی دور جو کوثر جزل و ثریٰ کے انگلستان جانے کے ساتھ ۱۸۰۶ء میں ختم ہو گیا، اس کالج کا بہترین دور جن دور میں دور ہے۔ اس کے بعد کی کہانی اس کے سبک سبک کردہوں نے کی کہانی ہے۔

ہر تعلیمی و تہذیبی ادارہ اپنے اساتذہ سے چکنا چاک ہوتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج میں اس وقت کے بھرتی
اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔ اردو زبان چونکہ کسی زبانوں میں سب سے زیادہ بولی اور سمجھی جانے والی زبان تھی اس لیے
اس کی تعلیم کے لیے بھی بھرتی اساتذہ کا انتخاب کیا گیا۔ روایت ہے کہ گھر کی میر کو بھی فورٹ ولیم کالج سے اساتذہ ملا
تھا۔ ان کا کلیات ۱۸۱۱ء میں چھاپنے کا اعزاز بھی اسی کالج کو حاصل ہے۔ میر حسن کی مثنوی ”سحر الہیان“ بھی ۱۸۰۲ء
میں ہی ادارہ سے شائع ہوئی۔ دوجاں سودھی ۱۸۱۰ء میں نکلی ہماری کالج سے شائع ہوا۔ یہ کتابیں سنے نامہ میں شائع
ہوئیں جو آج بھی آنکھوں کو اس لیے ہلکا لگتا ہے کہ یہ نامہ شعیبیت سے مشابہ ہے۔ اس ادارہ میں اساتذہ کے تقرر
میں حاکم و محکم کی تقسیم کو سامنے رکھا گیا تھا۔ پروفیسر جو انگریز تھے بڑی بڑی کھڑا ہوں پر رکھے گئے اور دوسری اہل علم کو
معمولی کھڑا ہوں پر ملازم رکھا گیا۔ پروفیسر عمرتی جان ٹیلی (John Baillie) کی تختہ اوسلہ سورو پے ماہوار تھی اور ایک
ہزار روپے اسے عمرتی کی حاشیہ سے بھی ملتا تھا۔ گل کرست کی ماہانہ کھڑا ہوں سورو پے بھی جب کہ میر حسن کی کھڑا
چالیس روپے ماہوار تھی۔ میر غنی کو دو سو روپے، نائب میر غنی کو ۸۰ روپے، غنی کو ۴۰ روپے اور نائب غنی کو ۲۰ روپے
ماہوار دیے جاتے تھے۔ ان غنیوں میں میر حسن، حیدر علی حیدری، شیر علی انیس، اور بہادر علی حسینی جیسے صاحبانِ علم
شامل تھے۔ لیکن یہ بات اتنی جگہ ہے کہ مظاہرہ سلطنت کے در وال کے بعد معاشی بحالی اور سماجی انتشار کی جو صورت حال
پیدا ہو گئی تھی اس میں فرد کی گفتگو صلاحتیں بے زبان اور گنگی ہو گئی تھیں اگر ان لوگوں کو اپنی گفتگو صلاحتوں کے اظہار کا
موقع نہ ملتا تو آج ہم ان میں سے شاید ہی کسی کے نام و کام سے واقف ہوتے۔ زوالی اسی طرح معاشرے پر نازل ہوتا
ہے کہ فرد اپنی گفتگو صلاحتوں کے اظہار سے محروم ہوتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج اور گل کرست کی داخل ہندی نے انہیں
اظہار کا وہ موقع فراہم کیا کہ سدا بہار تصانیف سے اردو زبان ملا مال ہو گئی اور فورٹ ولیم کالج کا نام و کام بھی ہماری
تہذیبی و ادبی تاریخ کا جزو بن گیا۔ فورٹ ولیم کالج کی خدمات کو، اختصار کے ساتھ یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) فورٹ ولیم کالج، جہاں کا ہم لکھتے آئے ہیں، دو جوان انگریز افسروں کی تعلیم و تربیت کے لیے وجود میں آیا تھا
اس لیے جو کتابیں یہاں لکھی یا لکھوائی گئیں ان میں یہ بات خوش نظر بھی تھی کہ تحریر میں عام بول چال کی سادہ زبان
استعمال کی جائے اور سادہ اور خیال پیا پست کے اظہار پر ہو۔ جب اس سادہ سطر کے نمونے سامنے آئے تو یہ اسلوب سطر،
بدلتے ہوئے تہذیبی و سیاسی منظر میں، سب لکھنے والوں کو متفقہ و پُر اثر معلوم ہوا۔ یہ اسلوب سطر ایک طرف وقت کی
ضرورت تھا، ہزار میں اس کی مانگ تھی اور اس اسلوب سادہ میں ہندی کی کتاب لکھنے پر کالج کی طرف سے انعامات بھی
دیے جاتے تھے۔ اسلوب سادہ کی اس سرپرستی کی وجہ سے یہ اسلوب تیزی سے عام اور مقبول ہونے لگا۔ اس طرح اردو
سٹر ڈائیکٹ پڑانی کے پرنٹنگ دور سے نکل کر، جدید دور کے دائرے میں داخل ہو گئی۔ سطر سادہ کی اس روش نے اس دور
میں نہ صرف اردو زبان کی سطر کو تازہ کیا بلکہ بنگالی سرائیکی اور ہندی زبانوں کی سطر کو بھی شدت سے متاثر کیا۔

(۲) اس وقت اردو یا کسی بھی دوسری زبان میں طلبہ کے لیے جدید ادب کی تصانیف کتابیں لکھنے اور تیار کرنے کی کوئی
روایت نہیں تھی۔ فورٹ ولیم کالج نے یہ کام ایسے طریقے سے انجام دیا کہ تصانیف کتابیں لکھنے کی مضبوط روایت قائم ہو گئی
اور انہیں سے یہ روایت سارے ہندوستان میں پھیل گئی۔ محمد حسین آزاد اور اسماعیل میر غنی کی تصانیف کتب اسی روایت کا
پہل ہیں۔

(۳) فورٹ ولیم کالج پہلی درس گاہ تھی جہاں مختلف مختلف زبانوں اور مختلف تہذیبوں کے لوگ جمع ہو گئے

تھے۔ لیکن وہ ان کی اس رائے کی نے ایک دوسرے کو ناشوری طور پر متاثر اور بہت سی غلط فہمیاں کو دور کیا اور قہر امت سے حدت و کد کی طرف متحرک کر دیا۔ پہلی مرتبہ کالج میں موجود صاحب علم افراد کی موجودگی سے مشرق و مغرب کی یہ تہذیبیں ایک دوسرے سے قریب آئیں اور اقوام کو عقیم کا مکمل تیز ہوا۔

(۴) اب تک مقتدر حاکم انگریز اپنی ہندوستانی رحمت کو غیر مہذب جانتے تھے۔ جب طلبہ (جو ان افسران) اور انگریز اساتذہ نے یہاں کی دیسی زبانوں اردو، بنگلہ، مراٹھی، ہندی وغیرہ اور دوسری علمی زبانوں عربی، فارسی، سنسکرت کا مطالعہ کیا تو انہیں پتا چلا کہ یہ سب زبانیں بڑی، اہم اور ترقی یافتہ ہیں۔ اسی کے ساتھ ان کی دلچسپی ان زبانوں کے ساتھ بڑھ گئی اور انہوں نے نہ صرف بہت سے ادبی و علمی شاہکاروں کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا بلکہ ان زبانوں کی قواعد (گرامر) اور لغات بھی تیار کیں۔ انیسویں صدی میں خلیفہ ہونے والی اردو انگریزی اور انگریزی اردو لغات و قواعد ای راجان کی ترقی پائی گئی ہیں۔

(۵) اس دور میں طباعت عام نہیں ہوئی تھی۔ عام طور پر کتاب مسودوں سے نقلیں تیار کرتے تھے لیکن نکلنے میں چھاپے خانے کے رونق نے اب اس کام کو آسان کر دیا۔ ضرورت کے تحت اردو، ہندی، مراٹھی، بنگلہ کے کتاب بھی تیار ہونے لگے۔

(۶) نصابی کتب کی تیاری میں، صحیح نقطہ کے لیے، اعراب کا استعمال ضروری تھا۔ کل کرست کی نگرانی میں یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا۔ کل کرست نے نہ صرف شیطانی کتاب کو تیار کرایا بلکہ نئے معرول و مجہول اور نئے معرول و مجہول وغیرہ کے فرق کو بھی طباعت میں برقرار رکھا اور بڑی محنت سے ان کتابوں کو تیار کرایا۔ "ہائو وہاؤ مشکوئی حمرالہیان اور کلیات تہجد" وغیرہ کی طباعت بھی ایک کارنامہ ہے۔

(۷) طباعت کے لیے موزوں اوراق کے انگریزی و مغربی اصولوں کو یہاں کی زبانوں میں پہلی مرتبہ استعمال کیا گیا۔ دو لفظوں کے درمیان فاصلہ، دو مصرعوں کی ترتیب، حروف کے استعمال کو نصابی کتابوں میں برت کر اسلحہ کے لیے راستہ ہموار کیا۔ ۱۵ اکالیج نے تحریر و طباعت میں نئے تجربوں کی حوصلہ افزائی کی جن میں سب ضرورت نصابی کتابوں کی تیاری، پہلے کی نگہیں ہوئی ادبی کتابوں سے انتخاب، اہل اور اسلوب نثر کی معیار، ہندی اور صحیح طباعت پر زور دیا گیا۔ صحیح کا کام میر بہادر علی مٹھی جیسے باصلاحیت عالم کے سپرد تھا جو نہ صرف مسودہ کا اصل سے مقابلہ کرتے بلکہ کچھ رنگ میں دہ جانے والی لفظوں کی بھی تصحیح کرتے تھے۔

۱۸۴۵ء تک آتے آتے فورٹ ولیم کالج میں ہندوؤں کا رخ بدل گیا۔ جب "اقبال جامہ" مترجمہ بعض علمی کالج کو منظوری و اشاعت اور جسرے درانے کے لیے ولیم برائٹ کو بھیجا گیا تو اس نے اپنی رپورٹ میں لکھا: "ماکر" ہندوستانی "کی فہم میں "اردو" کی تعلیم جاری رہتی تو میر بعض علمی کا ترجمہ بہت مفید ثابت ہوتا لیکن حال ہی میں میرے شیپے میں اردو کی جگہ "ہندی" کی تعلیم کا آغاز ہوا ہے جس کی بنا پر اس قسم کے ترجموں کی ضرورت نہیں ہے۔ اب ایسی کتابوں کے بنانے کی قسم کی کتابوں کی ضرورت

ہوگی" [۶]

اب ضرورت بدل گئی تھی۔ ہندی اردو تنازع پیدا ہو کر کالج کی چارو چاندی سے نکل کر سارے معاشرے میں پھیلی۔ لیکن راجا لیکن وہ خدمات جو کل کرست نے "ہندوستانی" کے پروفیسر کی حیثیت سے انجام دیں اور اپنی ساری محنت

اور ہجرت سے اردو زبان کو جدید دور سے ہم کنار کیا اور چھینا ان مٹ چکیں۔ انھیں پروانچڑھ کر مٹا دیں کی محی خدمات کا مطالعہ ہم آئندہ ادب میں کریں گے۔

حواشی:

[1] Sahibs and Munshis, Sisir Kumar Das, p-4, Orias Publication, Calcutta 1978

[2] Fort William College, Calcutta Papers: Selection from welliesley papers in three volumes NDCC, Acc. No 3306- other, page 3-4, British Library, London.

[3] Sahibs & Munshis, P.2,

[۴] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل چاٹھی، ص ۹۸۵، ۹۸۶، مجلس ترقی ادب (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

[5] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material, Gilchrist Letters, M Atique Siddiqai, P 38, Aligarh 1963.

[۶] نورتنہ لیم کا لٹ کی ادبی خدمات، پی پی ڈی گم، ص ۵۵۸، یکمتر ۱۹۸۳ء

دوسرا باب

جون گل کرسٹ: تعارف: علمی و تاریخی خدمات

جون ہورٹھوڈ گل کرسٹ (۱۷۵۹ء-۱۸۳۱ء) (اینگلینڈ) (اسکاٹ لینڈ) کا پشتہ تھا۔ اس کی ابتدائی تعلیم وہیں ہوئی اور اٹھارہ سو تیرائی میں ہی سے اس نے طب کی تعلیم حاصل کی۔ علاقائی معاش میں پہلے دو بیسٹ اڈریز کیا اور چند سال رہ کر ۸۴ء میں پہنچی آ گیا۔ وہاں آ کر اس نے محسوس کیا کہ ہندوستان میں اس کا قیام اس وقت تک بے سود رہے گا جب تک وہ یہاں کی مروجہ عام زبان کا دافر علم حاصل نہ کر لے۔ اپنی انگریزی اور ولٹ اور قواعد کے ”ضمیمے“ (Appendix) میں اس نے لکھا ہے کہ اس کے بعد اس نے ”مجموعہ اردو کر لیا کہ وہ اس زبان کا علم حاصل کرے گا جسے اصطلاحاً مسلمان (Moors) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے“ (۱) اسی سال وہ شہر سورت میں بنگال آری کے بھتیجے دتے میں نائب سرجن کی حیثیت سے شامل ہو گیا اور فطرت کے ساتھ جب اس کا جلد سورت سے فتح کر کے ضلع فیصل آباد کا ہوا تو اس نے ایک خط میں لکھا کہ ”کرگل چارلس سدرگن کی کتاب میں جب بنگال آری کے دتے کے ساتھ وہ سورت سے فتح کر کے جلد دتہ ہوا تو بے شمار قصوں اور دیہاتوں سے گزرتے ہوئے اس نے دیکھا کہ وہ زبان دتے دو حاصل کر رہا تھا، ہر جگہ بولی جا رہی تھی“ (۲) قیام سورت کے زمانے ہی میں اس نے اس زبان کی لغت اور قواعد تیار کرنے کا منصوبہ بنایا۔ ۱۸۵۷ء میں اپنے منصوبہ کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کے لیے گجرات والاؤلس کے ساتھ، ایک سال کی چھٹی کی درخواست دی جو منظور کر لی گئی۔ چھٹی کے بعد اس نے ٹھکانہ فیصل آباد والا آباد، جون پور، بنارس اور دوسرے مقامات کا سفر کیا تاکہ وہ اپنے منصوبوں کے لیے مواد جمع کر سکے (۳) وہ گجرات کے ساتھ دن رات اس کام میں لگا رہا اور ۱۸۶۹ء میں اس نے اپنی لغت کا پہلا حصہ مکمل کر لیا اور پورے درخواست کی کوا سے بنارس کی زمین داری میں رہنے اور وہاں نیل کی کاشت کرنے کی اجازت دی جائے۔ یہ اجازت اور مزید رخصت بھی دے دی گئی۔ بنارس کی زمین داری میں اس نے غازی پور میں قیام کیا اور مسٹر چارلس کے ساتھ نیل کی کاشت شروع کر دی۔ اس کام میں منافع ہوا جیسی جب وہ دونوں مقامی زمین داروں سے مقدمہ بازی میں پھنس گئے تو چارلس نے ہرپ اور گل کرسٹ نے ٹکٹت جانے کا ارادہ کیا۔ حقیق صدیقی نے لکھا ہے کہ یہ کارنامہ اس کا آخری عمل ۲۶ ستمبر ۱۷۸۵ء کا تھا ہے اور پھر چارلس چلتا کہ ۱۸۹۸ء تک وہ کیا کرتا رہا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس عرصے میں وہ اپنے وطن کانپور میں مصروف رہا اور اگست ۱۸۹۸ء میں اس نے اپنے کام کی نین جلدیں شائع کر دیں۔ ایک جلد میں لغت، دوسری میں قواعد اور تیسری جلد ضمیمے پر مشتمل تھی۔ اسی سال اس نے ”اورینٹل لنگویسٹ“ (Oriental Linguist) کے نام سے ان تین جلدوں کا خلاصہ مرتب و شائع کیا (۴) حقیق صدیقی نے لکھا ہے کہ لغت و قواعد نویسی میں اولیت کا سہرا تو گل کرسٹ کے سر نہیں ہاندھا جا سکتا لیکن کلیتہ کے اعتبار سے اس کا کام فوقیت رکھتا ہے (۵) اس کی لغت کا حصہ اول ۱۸۹۶ء میں، حصہ دوم ۱۸۹۷ء میں،

ہندوستانی زبان کی کرسمس ۱۹۶۷ء میں، جنوری ۱۹۶۸ء میں اور دوسری دفعہ اگست ۱۹۶۸ء میں شائع ہوئے۔ اس کے یہ کام نہ صرف گورنر جنرل کی دہلی میں بلکہ دیگر محلوں میں بھی اس لیے پند کیے گئے کہ لغت و قواعد کی مدد سے اس زبان کا جو عام طور پر سارے ہندوستان میں بولی اور سنی جاتی ہے، نیکیا آسان ہو گیا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت سے اس کی شہرت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اب اس نے طلبہ کو چھوڑ کر اسی زبان کی تعلیم دینے والوں کو چھوڑ دینے والوں کو جاننے کا ارادہ کر لیا۔ یہ اس کی زندگی کا ایک اہم سوز تھا۔ ”اور پٹل لکھتے“ (۱۹۶۸ء) کی اشاعت سے انسانی کتابوں کی فراہمی کا کام بھی ایک حد تک مکمل ہو گیا۔ ۲۲ مارچ ۱۹۶۸ء کو اس نے پورے کوکھلا کر وہ جنوری ۱۹۶۹ء میں انگلستان واپس جانا چاہتا ہے (۶) دہلی کے علم میں جب یہ بات آئی تو اس نے گل کرست کو اس بات پر آہ و گریہ کر لیا کہ وہ کبھی کی سرپرستی میں ایک مدرسہ قائم کرے جہاں نواداروں کو تعلیم کبھی کو ہندوستانی و فارسی زبان کی تعلیم دی جائے۔ گل کرست نے انگلستان جانے کا ارادہ ترک کر دیا اور ”گورنر جنرل کی فرائض“ کے نام سے ایک مدرسہ قائم کیا جس کے لیے راجنور بندھک میں اسے جگہ فراہم کر دی گئی۔ گورنر جنرل ۱۹۶۹ء سے اس مدرسہ نے کام شروع کر دیا۔ کبھی نے ۲۸ نواداروں کو تعلیم کے لیے اس تائید کے ساتھ کجا کر دیا کہ کار کی رپورٹ روز آدھکھی جائے۔ ان رپورٹوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گل کرست سخت کیرا تھا تھا۔ خود بھی حد درجہ محنت کرتا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی سخت محنت کراتا تھا اور جب ۲۷ مئی ۱۹۷۰ء کو دہلی نے طلبہ کا امتحان لینے کے لیے ایک کتبلی مقرر کی تو کتبلی نے رپورٹ میں ہندوستانی زبان میں طلبہ کی قابلیت اور گل کرست کی محنت دونوں کی تعریف کی (۱) یہ اس مدرسہ کا پہلا اور آخری امتحان تھا۔ اس کے بعد یہ مدرسہ بند کر دیا گیا اور اس کی جگہ دہلی نے ایک بڑا دائرہ ”فورٹ ولیم کالج“ کے نام سے اور جولائی ۱۹۷۰ء کو ۱۷ مئی ۱۹۷۱ء کو قائم کر دیا۔ ۱۸ مارچ ۱۹۷۰ء کو دہلی نے گل کرست کو شہید ہندوستانی کا پروفیسر مقرر کر دیا (۲) اسی کے ساتھ گل کرست کی زندگی کا وہ باب مکمل کیا جس کے باعث وہ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں عزت و احترام کے ساتھ زندہ رہے۔

فورٹ ولیم کالج میں آ کر جب اس نے انسانی کتب کی تلاش شروع کی تو معلوم ہوا کہ نہ صرف انسانی کتب موجود نہیں ہیں بلکہ کسی قسم کا مواد مطالعہ کی بھی موجود نہیں ہے۔ یہ دیکھ کر اس نے مانتہ نشیوں کی مدد سے ”کالج کونسل“ کی اجازت کے بغیر بارہ کتابیں چار کرائیں اور نکلنے کے مختلف چھاپے خانوں میں ہانت دیں تاکہ وہ جلد از جلد انہیں شائع کر دیں۔ ان بارہ کتابوں میں مسکین کے سر پرے، انگھاسن جیسی، بھکتا ناگ، اخلاق ہندی، ماحول، وصال بھگتی ناگری، دم الخٹا میں اور چار درویش، مٹھوی میر حسن، انگھاسن کا اردو ترجمہ، تو تانہائی، نگھاسن ہندو اور دم الخٹا میں اور ”مٹھوی“ کے نام سے بارہوی کتاب اردو، ناگری، دو کن دم الخٹا میں شامل تھیں۔ ۱۸۰۱ء کے آخر میں کالج کے سربراہی نے اسے خط لکھا جس کے جواب میں ۱۲ جنوری ۱۹۰۲ء میں گل کرست نے لکھا کہ ہندوستانی زبان میں چونکہ طلبہ کی ضرورت پوری کرنے والی کتابیں موجود نہیں ہیں اس لیے اس نے بارہ کتابیں چار کر کے طباعت کے لیے دے دی ہیں (۹) کالج کے سربراہی نے جواباً اشاعت کے کام کو رکھنے کی ہدایت کی اور یہ بھی لکھا کہ اب بغیر اجازت خرید کتابیں چار کر دینی جائیں گی۔ گل کرست نے اپنے خط میں اشاعت کرتے ہوئے لکھا کہ ”ہندوستانی“ کے پروفیسر کی حیثیت سے یہ اس کی ذمہ داری ہے کہ وہ ایسے کاموں کو آگے بڑھائے جو اس زبان کی ترقی کے لیے مفید ہوں۔ ”ہندوستانی“ ابھی ناقص حالت میں اپنے ابتدائی مرحلے میں ہے اور یہ زبان بھی اپنے سنی بلوغت کو نہیں پہنچ سکے گی اگر یہ نکل کے

وقت ہی اسے سخت مالی دوری پانہوں سے بکڑ دیا گیا۔ (۱۰) ساتھ ہی اس نے یہ بھی لکھا کہ یہ صورت دیگر وہ چند شرائط کے ساتھ سارے اخراجات خود اٹھانے کے لیے تیار ہے۔ گل کرست کی پرورش و استھارہ کر لی گئی اور اس نے بڑے پیمانے پر کتابوں کی اشاعت کا منصوبہ بنایا۔ ”ہندوستانی پریس“ کے نام سے ایک ادارہ قائم کروایا۔ خود کالج کے پاس جو ٹائپ اور دوسرا سامان طباعت موجود تھا وہ بھی گل کرست کو دے دیا گیا۔ کھینچے والوں کی حوصلہ افزائی کے لیے اس نے تیسرے شیپوں کے انعام کے لیے ”کالج کونسل“ کو لکھا جو کٹر بیسٹ کے بعد پانچ کے لیے منظور ہوا۔

ایک اور تجربہ گذر رہے گل کرست نے کالج کونسل کو لکھا کہ اس نے مشرقی زبانوں کی طباعت کے لیے یورپی اصولوں کو سامنے رکھ کر ٹائپ میں ایسی تبدیلیاں کی ہیں جو ہندوستانی زبان کے لیے نہایت مفید ثابت ہوں گی۔ اس نے اس کے سامنے بھی کالج کونسل کو بھجوائے۔ گل کرست کے یہ تجربے آج بھی ہندوستانی پریس کی کتابوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ (۱۱) گل کرست ہندوستانی کے لیے دو رسم الخط کا سامی تھا اور اس نے دو رسم الخط میں بھی ایسی تبدیلیاں کی تھیں جن سے اردو ہندی کی خصوصی آوازیں واضح کی جاسکتی تھیں۔ (۱۲) پریس کے لیے اس نے زیرِ تجزیہ طریقہ کر کے نیا ٹائپ دستور اپنا کر صحیح ہندوستانی شکل کے ساتھ کتابیں شائع ہوئیں۔ ”ہندوستانی“ کو طباعت کی سطح پر بہت دور میں داخل کرنے کے لیے جو عہدہ مات گل کرست نے انہما میں دو بھی ناقابلِ فراموش ہیں۔

کالج آ کر جس جوش و خروش سے وہ ”ہندوستانی“ کو کم سے کم وقت میں ترقی دینے کی کوشش کر رہا تھا وہ یقیناً قابلِ تحریف ہے۔ نئے دور کے تقاضوں کے مطابق طرزِ سادہ میں تصنیف و تالیف کے عمل کو جو راستہ گل کرست نے دکھایا وہ دیکھتے ہی دیکھتے تاریخی و معاصر سے آگے بڑھا اور بیسٹ بیسٹ کے لیے اردو طرز کا راستہ بھی بن گیا۔ ”ہندوستانی زبان“ کی جو کتابیں گل کرست نے لکھوائیں ان کی تعداد کم و بیش ساٹھ گھی بن میں سے یکم شائع ہوئی تھیں۔ یکم زیرِ طبع تھیں اور یکم طباعت کے لیے تیار تھیں اور ۲۴ کے قریب وہ کتابیں تھیں جو طباعت کے لیے تیار کی جا رہی تھیں (۱۳) ان کتابوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ کم وقت میں خود زیادہ کام کرنے اور دوسروں کی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر ان سے کام لینے کی اس میں کتنی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ساتھ ہی یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ان کتابوں کے موضوعات میں محدود مجموعہ ہے لیکن معیارِ نثر وہی ہے جسے وہ یکساں طور پر سب کتابوں میں برتا جا رہا تھا۔ گل کرست ”ہندوستانی“ کو ایک ایسی اہم اور بڑی زبان سمجھتا تھا جس میں بے حساب امکانات موجود تھے۔ ”کالج کونسل“ کو جو رپورٹ اس نے بھیجی اس میں اس زبان کے بارے میں واضح طور پر لکھا کہ:

”ہندوستانی (زبان) اب برطانوی عظمیٰ میں استعمال سے زیادہ اپنی قدامت کی وجہ سے محترم سمجھی جاتی ہیں۔ اور فرانسیسی (زبان)، اگر ہم اپنی دینی زبان (انگریزی) سے اس کا مقابلہ کریں تو وہ بھی (اب) معمولی قدرِ قیمت کی مالک ہے۔ اگر ہم مطالعہ کے حلقے سے دیکھیں تو ”ہندوستانی“ (زبان) ہمیں ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں اسی طرح بلند پایا ملے کرے گی (اگر وہ مخالفانہ و نامبارک حالات میں جبراً دے چارگی کا شکار نہ ہوئی) جس طرح انگریزی (زبان) نے ہمارے اپنے ملک میں ایسی ہی صورت حال میں عروج کے ذریعے ملے کیے تھے۔“ (۱۴)

معلوم ہوتا ہے کہ گل کرست کی پہلی کو ”کالج کونسل“ نے اس لیے مسترد کر دیا کہ ”بھٹی کے نظریہ“ خود کالج کی انجیم ہی کو

مسٹر وکر چکے تھے اور اس صورت میں گل کرست کے طبائی پروگرام کو مکمل پھل دینا سخت عمل کے خلاف تھا۔

ایک طرف یہ اختلاف کرگل کرست کا طبائی منصوبہ چھوڑ کر دیکھا اور دوسری طرف اسے یہ بھی شکایت تھی کہ دوسرے پروویسروں کے مقابلے میں اس کی ٹھکانہ بھی نسخہ کم تھی۔ عربی کے پروویسر جن دینی کوٹھلوہ کے علاوہ ایک ہزار روپیہ عربی محرم کی حیثیت سے بھی دیا جا رہا تھا۔ گل کرست نے لکھا کہ ہندوستانی شیعہ کو ہندوستانی کے ترے کا کام سونپا جائے اور یہاں افس اسے دیا جائے (۱۹۵۱) یہ بھی منظور ہوا۔ ان سب باتوں سے دورا کا دل بڑا مشتہ ہوا کہ انگلستان لوٹ جانا چاہتا تھا لیکن وٹری کی ترغیب پر اس نے اس پار بھی ارادہ ہٹای کر دیا لیکن چند ماہ بعد ہی اس نے طرہی صحت کی بنیاد پر اپنا ملک استعفا دے دیا۔ حقیقی صدیقی نے مارش میں کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس کی فوری وجہ یہ تھی کہ کالج کے سالانہ مباحثہ میں گل کرست نے یہ موضوع بحث مقرر کیا تھا کہ: ”ہندوستان کے لوگ انجیل کی تعلیمات کو اس وقت جلد ہی قبول کر لیں گے جب وہ پیرائی صورت کا مقابلہ اپنے اپنے صحائف سے کرنے کے قابل ہو جائیں گے“ (۱۹۶۱) اس موضوع سے کالج کے شیڈیوں (ہندو مسلمان دونوں) میں ایک خوش برپا ہو گئی جو آگ کی طرح تیزی سے پھیلنے لگی۔ وٹری نے اس صورت حال کو دیکھ کر ”موضوع بحث“ کو بند کر کے کام دیا جس سے دل برداشتہ ہو کر ۲۳ دسمبر ۱۹۵۳ء کو اس نے استعفا دے دیا جو منظور کر لیا گیا۔ اسی کے ساتھ گل کرست کا یہ منصوبہ دھوا رو گیا اور ”ہندوستانی“ کو ترقی دینے کا خواب چرانا ہو گیا۔

انگلستان پہنچ کر وہ اپنے وطن اڑیسرا چلا آیا۔ یہیں ۳۰ ماکتوبر ۱۹۵۴ء کو ایک بیماری بخار نے اپنے قدیم دوا مہر طالب علم گل کرست کو ایل وی ڈی کی اعزازی وی ڈی (۱۹۵۱) دیکھ کر سے بعد وہ صحت چلا آیا اور ہندوستانی زبان کے بارے میں کئی لکچر دیے۔ اپنی چند کتابوں کی از سر نو تدوین کی۔ سیاسی موضوعات پر چند کتابیں لکھیں۔ کچھ عرصے بعد وہ پھر اڑیسرا آ گیا اور یہاں جہاد کی غرض سے ایک ”کیتھی“ اور ”بنک ہوف اڑیسرا“ کے نام سے ایک بنک قائم کیا لیکن شاید یہ کام اس کے حواج سے مناسب نہیں رہتا تھا (۱۹۵۸) اس لیے گل کی کاشت جہاد کی طرح وہ یہاں بھی ناکام رہا۔ ۱۹۶۹ء میں وہ پھر لندن چلا آیا اور ”کیتھی“ کے ملازمین کے لیے ہندوستانی زبان سکھانے کی غرض سے کلاس شروع کیں۔ دو سال بعد کیتھی نے اسے پروویسر کا منصب دے دیا لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ کام نہ کر سکا اور وہب اختلاف کی وجہ سے ۱۹۶۵ء میں کیتھی نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا تو ۱۹۶۹ء میں تدریس کا کام دھنکن فارم کے سپرد کر کے الگ ہو گیا اور مر کے غریب تھے میں بوس چلا آیا اور وہیں ۹ دسمبر ۱۹۶۹ء کو اس نے وفات پائی۔

لندن آ کر اس نے کم بیش دس کتابیں اور شائع کیں لیکن وہ کام، جو اس نے ہندوستان میں دوران قیام اور خصوصاً فورٹ ولیم کالج میں انجام دیا تھا، وہ کام ہے جس نے اردو و ہندی ادب کی تاریخ میں اسے امر بنا دیا ہے۔ میرامن کی ”پانچ دیہات“ گل کرست نے لکھوائی اور شائع کی۔ شیر علی افسوس کی ”پانچ اردو“ (ترجمہ گلستان) وہ پہلی کتاب ہے جو فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوئی۔

گل کرست بے فکر اور روح کا مالک اور خواب دیکھنے والا انسان تھا۔ جو مخلصانہ کے سامنے ہوتا جس پر حق من و دمن سے لگ جاسور گن کے ساتھ دن رات ایک کر کے حاصل کر لیا۔ حواجاہ زبور علی اور محمد خواجہ زبور علی کا یہ عالم کہ اپنے نے جب اپنی لکھت پر نظر ثانی کی اور بغیر حوالے کے اس کی ”لکھت“ سے مستعد اظہار و معافی شامل کر لیے تو اس نے اپنی اگلی کتاب ”دی اور پینل انگلستان“ میں اپنے لکھت کا انتہائی حقیر کے ساتھ ذکر کیا۔ انگلستان

میں جب کتبھی نے اسے انگ کر دیا (۱۸۲۵ء) تو اس نے ایک کتاب لکھی جس میں کتبھی اور اس کے ہمارے اہل ہوں کو دل کھول کر برا بھلا کہا (۱۹) اور دوسری جگہ سے جڑ جڑ ضرور ہو گیا تھا لیکن خود کام کرنے اور دوسروں سے کام لینے کی اس میں طبع معمولی صلاحیت تھی۔ وہ جو ہر شے کا آگرہ و نورت و نیم کاغذ میں آنکھوں سال اور وہ جانا تو ہر دو جگہ کوٹے سے مصطفین کی تازہ ملا جلتوں سے ۱۱ مال کر دیا۔ غیر علی افسوس نے جو قلم ”وہ تعریف مستزکل کرست“ کہا تھا اس میں بھی اس کی انھیں ملا جلتوں پر روشنی ڈالی تھی:

پیشوائے صاحبان عقل مستزکل کرست صاحب عالی طبعیت، صاف طبعیت، ہامنا
تو ہر اک لٹ کا خلق ہے جسے کچھ اس میں شک مر جب عایت کو پہنچا ہے قری تحقیق کا
جامع الفاظ اردو دہر میں تو ہے فقط فوہی چالیف جیری کوئی کب ہے ہامنا
مصطفین کیوں کی چٹنی ہیں وہ تھو میں متع ہیں جیری مدائی جہاں تک کچھ ہے ۱۱ مہلا ۳۰

نورت و نیم کاغذ سے وابستہ ہونے والے فاضل عام طور پر صاحب علم و فن ہونے کے باوجود غیر معروف تھے اور ان میں سے کوئی بھی صاحب تصنیف نہیں تھا۔ گل کرست نے ان کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بھانپ کر جو کام ان سے لیا، ان کی تصانیف اس کی جو ہر شے کا کھلا ثبوت ہیں۔ شیر علی افسوس (جبریل تقریباً ۱۵ اکتوبر ۱۸۰۰ء) کا نظم علی جوان (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) مظہر علی دلا (۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء) بہادر علی مستکی (۳ مئی ۱۸۰۱ء) جارتی چرن حتر (۳ مئی ۱۸۰۱ء) میر اس (۳ مئی ۱۸۰۱ء) حیدر بخش حیدری (۳ مئی ۱۸۰۱ء) اللؤلؤ کوئی (۷ جون ۱۸۰۲ء) غنیل علی خاں اٹک (۹ مارچ ۱۸۰۳ء) اور طبع و شعاع ہندوستانی سے وابستہ ہونے سے پہلے ۱۸۰۳ء زبان سے خلق رکھنے والے بڑے عقلموں میں بھی طبع معروف تھے لیکن جب گل کرست کی جاہلیات کے مطابق انھوں نے تصنیف و تالیف کا کام کیا تو آج وہ اردو ادب کی تاریخ کا سوار بنے والا حصہ بن گئے ہیں۔ حقیق صدیقی نے نوادک کی تالیف کی مدد سے غنیلوں کی جو ہر سرت تیار کی ہے (۲۱) اس میں کاغذ کے ۳۲ غنیلوں کے ساتھ دس فن مولفین کی فہرست بھی دی ہے جو کاغذ سے ملازم کی حیثیت سے تو وابستہ نہیں تھے لیکن گل کرست نے ان سے بھی تصنیف و تالیف اور ترجمے کا کام لیا تھا (۲۲) اور جن میں نہال چندا ہوئی، رمزا علی لطف، بچی نرائن و غیرہ شامل ہیں۔ گل کرست جن سے کام لیتا ان کے حقوق کا بھی خیال رکھتا۔ اگر ہندوستانی زبان کو فارسی و دیوناگری دونوں رسم الخطوں میں ہندوستان کی سرکاری زبان کے طور پر تسلیم کر لیا جاتا تو تاریخ اس طرف و سبزی کی طرف آج وہ سبزی ہوئی نظر آتی ہے۔ تنگ نظری، تنگ دلی اور قصب قوموں کی وہ بنیادیں ہیں جو خود سبزی و خود کفئی بنی کی ایک صورت ہیں۔

گل کرست انگریزی زبان کا شاعر بھی تھا۔ اس کی نظمیں ڈاکٹر مبادت بریلوی نے عرب و شائع کر دی ہیں۔ انگریزی زبان میں اس کی سبزی کی توانائی سے اس کی شخصیت کی توانائی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے متحدہ تصانیف وادگار ہیں۔ ہندوستان میں تمام کے دوران (۱۸۰۳ء تا ۱۸۴۲ء) اس نے ”ہندوستانی“ زبان سے متعلق سبزی و کتبیں لکھیں جن کی تفصیل حقیق صدیقی نے درج کی ہے (۲۳):

(۱) ”A Dictionary English and Hindustani“ (انگریزی، ہندوستانی)

اس لغت میں انگریزی لفظ کے اردو معنی، اردو رسم الخط میں، درج کیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا حصہ ٹھٹکے سے

۸۶ء میں اور دوسرا حصہ ۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ”ہندوستانی فیلو لوجی“ (Hindustani

Philology) کے نام سے ایک جلد میں دیئے گئے۔ ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا جس میں معنی صرف دو من رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ اس کا تیسرا ایڈیشن ۱۸۲۵ء میں اور چوتھا ایڈیشن ۱۸۵۰ء میں لندن سے شائع ہوا۔ ہندوستانی زبان سے متعلق یا تیسویں صدی کا ایک بڑا اور اہم کام ہے۔

(۴) "اے گرامر اوف دی ہندوستانی لنگویج"

اس میں گل کرست نے ہندوستانی زبان کی قواعد اور صرف نحو کے اصول، زبان سمجھنے اور لکھانے کے لیے بیان کیے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۷۹۹ء میں اور دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے۔

(۳) "ہینڈ بک" (Appendix)

یہ تالیف گل کرست کی لکھت اور قواعد کا حصہ ہے جس میں معنی دو من رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۴) "دی اورینٹل لنگویسٹ" (The Oriental Linguist)

یہ تالیف ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔ اس میں عام فہم زبان میں ہندوستان کی قبول عام زبان کا تعارف کراہیا گیا ہے اور ساتھ ہی کثرت سے انگریزی الفاظ کے ہندوستانی میں اور ہندوستانی الفاظ کے انگریزی میں معنی درج کیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ سادہ زبان میں مفید مکالمات بھی دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی قصص و حکایات اور نظمیں بھی درج کی گئی ہیں تاکہ زبان سمجھنے والے بول چال کی زبان کی مشق کر سکیں۔ فونٹیکل طلبہ کی ضرورت کے لیے فونٹیکل ساز و سامان کے انگریزی ہندوستانی نام بھی شامل کیے گئے ہیں۔

(۵) "دی اینٹی ہارگونسٹ" (The Anti Jargonist)

اس میں پہلے ہندوستانی زبان کے موضوع پر مقدمہ لکھا گیا ہے اور پھر متعدد الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔ ۱۸۰۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۶) "اے نیو تھیوری آف پرسیئن ورڈز" (A New Theory of Persian Verbs)

اس میں افعال و مضارع فارسی اور ان کے ہندوستانی و انگریزی مترادفات دیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ہرکارہ پرچس کلکتہ سے ۱۸۰۰ء اور دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۳ء میں شائع ہوا۔

(۷) "ہندوستانی انکسرساؤز" (Hindustani Exercises)

فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان کے پہلے اور دوسرے امتحانات کے لیے مشقیں فراہم کی گئی ہیں۔ یہ کتاب بھی کلکتہ سے ۱۸۰۱ء میں شائع ہوئی۔

(۸) "دی اسٹریجنرس ایسٹ انڈیا گائیڈ ٹو دی ہندوستانی ڈوی گریڈ لنگویج آف انڈیا سپروبرلی کالہ

مورس"

(The Strangers East India Guide to the Hindustani or The Grand Language of India improperly Called Moors)

یہ کتاب کلکتہ سے پہلی بار ۱۸۰۲ء میں دوسری بار ۱۸۰۸ء میں اور تیسری بار لندن سے ۱۸۲۰ء میں شائع ہوئی۔ انگریزی دانوں کے لیے ہندوستانی زبان سمجھنے کے لیے یہ مفید رہا کتاب ہے۔

(۹) "دی ہندوستانی ڈائریکٹری اور انٹروڈکٹری ٹو دی ہندوستانی لینگویج"

(The Hindustani Directory or Students Introductor to the Hindustani Language)

اس میں اصول تلفظ و صحیح قرأت اور علم نگار و اصول الہامی وضاحت کی گئی ہے اور ساتھ ہی ہندوستانی زبان کے عام اصول گرامر بھی بیان کیے گئے ہیں۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۰) "دی ہندوستانی پرنسپلز" (The Hindustani Principles)

اس میں طلبہ کے لیے ہندوستانی قواعد کے اصولوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۰ء

(۱۱) "پریکٹیکل آؤٹ لائنز اور اسکچ آف ہندوستانی اور تھوئے پی"

(Practical Outlines or a sketch of Hindustani Orthoepy)

اس میں ہندوستانی زبان کے الفاظ کے صحیح تلفظ کے بارے میں وضاحت کی گئی ہے۔ اگرچہ طلبہ کی آسانی کے لیے صحیح تلفظ کو درمیان الفاظ میں درج کیا گیا ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۰ء

(۱۲) "ہندوستانی۔ عربک مرر" (The Hindustani-Arabic Mirror)

اس میں دو عربی الفاظ جمع کیے گئے ہیں جو ہندوستانی زبان میں مستعمل ہیں اور جن کا جاننا طلبہ کے لیے ضروری ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

(۱۳) "دی ہندوستانی بین ال مینی وی کاس کیٹ ابوف اظہار"

(The Hindustani Manual or the Casket of India)

یہ کتاب کالج کے طلبہ کی انسانی ضرورت کے لیے اردو و فارسی رسم الخط میں کالج کے فقیہوں کی مدد سے مرتب کی گئی۔ اس میں کالج کے فقیہوں کی ان کتابوں کے اقتباسات شامل کیے گئے ہیں جو درجہ بی اے اور "کالج کونسل" نے کالج کے مخرج، یہاں کی طباعت، روک دی تھی۔ یہ کلکتہ ۱۸۰۲ء میں شائع ہوئی۔

(۱۴) "دی ہندی رومن اور تھوئے پی گریڈنگ ایسٹیمٹ"

(The Hindee Roman Orthoepigraphical Ultimatum)

اس میں مشرق اور مغرب کی زبانوں کے صوتی نظام کے اصولوں کو منظم طریقے سے بیان کر کے، زبان مشرق یعنی ہندوستانی کے اصلی اصول بیان کیے گئے ہیں۔ مگر کرسٹ نے رومن رسم الخط میں، ہندوستانی آوازوں کے تعلق سے، جو تبدیلیاں کی تھیں ان کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔ اس میں مگر کرسٹ کے انگریزی "فونٹیکس" کے علاوہ کلکتہ تاہیک بھی رومن رسم الخط میں شامل ہے۔

(۱۵) "دی ہندی اسٹوری ٹیلر" (The Hindee Story Teller)

یعنی تعلیمات ہندی۔ دو حصوں میں یہ کتاب جبکہ وقت رومن، فارسی اور فارسی رسم الخطوں میں مرتب و شائع کی گئی۔ پہلا حصہ ۱۸۰۲ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۰۳ء میں "ہندوستانی پریس" کلکتہ سے شائع ہوا۔ پہلے حصے کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۶ء میں شائع ہوا۔ تعلیمات اول و دوم مرتبہ انگریز عبادت بریڈی ۱۸۳۳ء میں پہلے ایڈیشن کے سربراہان کے نکل بھی شائع کیے گئے ہیں۔ "تعلیمات" جمع کرنے اور ترجمہ و ترتیب و تدوین کا سارا کام صدیقی میر بہار علی حسینی

نے کیا غور گل کرست نے ۱۹ مارچ ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں لکھا کہ ”مصدقہ ملی میر بہادر ملی جیسی نے اپنے گھر پر مختلف مآخذ سے تھکات کی تلاش و جمع آوری کر کے انھیں ہندوستانی میں ترجمہ کیا۔ اس کام میں گاؤ گاؤ انھوں نے دوسرے مشیوں سے بھی مدد لی (۲۵) ساتھ ہی گل کرست کی ہدایت کے مطابق دو ہان دیوان اور تھکات کو سنوہ کر طرز سادہ کے مطابق بنایا۔ یہ ”تھکات“ اس طرح میر بہادر ملی جیسی کی تالیف ہیں۔ دوسرے محاشے کے لیے بھی گل کرست نے میر جیسی ہی کا نام بھیجا تھا۔ گل کرست نے ان ”تھکات“ کو پچھائی کر دیا اور خود انھیں رومن رسم الخط میں وصال کر ایک مفصل مقدمہ لکھا اور ان تھکات کو ایک ہند میں تینوں رومن الخطوں میں ایک ساتھ شائع کر دیا۔ اس ہند کے مرتب (۲۶) گل کرست ہیں لیکن ”تھکات“ کے مؤلف میر بہادر ملی جیسی ہیں۔

(۱۶) کروی اور نقل فیسلسٹ (The Oriental Fabulist)

اس میں نکاحات لقمان (Aesop's Tales) کو ہندوستانی، فارسی، عربی، برہم بھاشا اور سنسکرت میں ترجمہ کر کے انھیں رومن رسم الخط میں لکھا گیا ہے۔ یہ تینے ان زبانوں کو جاسنے والوں نے اپنی اپنی زبانوں میں کیے اور گل کرست نے ان سب کو رومن رسم الخط میں لکھ کر پیش کر دیا۔ اس میں گل کرست نے اپنا ترجمہ کر دیا اور رومن رسم الخط استعمال کیا تھا جس کے اصول روایک نے اپنی کتاب میں بھی ایسے ہیں (۲۷)

(۱۷) ”نئی اصول پر سیپر“ یعنی اخلاقی ہندی (The Moral Preceptor or Akhlaq-e-Hindee)

(Hindee)

یہ کتاب ایک زبان سے دوسری زبان نکھانے کے مقصد کو سامنے رکھ کر عرب کی گئی ہے۔ اس میں ”چند جات سجدی“ کا مفہوم انگریزی ترجمہ شامل ہے جسے گل کرست نے رومی طرز میں کیا تھا اور ساتھ ہی اس میں گلجیہ دان (Gladwin) کا شعر میں کیا اور انگریزی ترجمہ بھی شامل ہے۔ آخر میں منظر ملی خاں والا کا ترجمہ چند جات سجدی ”ہندوستانی“ مفہوم بھی شامل ہے۔ ۱۸۰۳ء میں یہ کتاب ہندوستانی پر میں نکلتے سے شائع ہوئی۔

(۱۸) ”قائد ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرست“

ہندوستانی زبان میں لکھا گیا ہے۔ گل کرست نے ”۴۷۱ گرامر اوقہ دی ہندوستانی لنگویج“ سے ایک قواعد انگریز طلبہ کی تعلیم کے لیے انگریزی زبان میں ۱۷۹۶ء میں لکھی تھی۔ رسالہ گل کرست اردو میں لکھا گیا ہے اور اس میں عربی اصول قواعد کے مطابق اردو قواعد بھی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۲۳ء میں ہندوستانی پر میں نکلتے سے ”قائد ہندی رسالہ عرف رسالہ گل کرست“ کے نام سے شائع ہوئی۔ اس وقت گل کرست کو ہندوستان سے گئے سولہ برس ہو چکے تھے۔ ”ملکاتہ اشعارے ہند“ میں لکھا ہے کہ ایک رسالہ نام قواعد اردو جو کہ جامہ رسالہ گل کرست اردو زبان کے صرف دو میں چھاپا گیا ہے میر بہادر ملی جیسی کی تصنیف ہے (۲۸) قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ جیسی نے یہ رسالہ گل کرست کی فرمائش پر لکھ کر اسے پیش کیا تھا اور اس کو بظاہر بنا کر گل کرست کا ارادہ اسے انگریزی زبان میں اپنے طور پر لکھنے کا تھا لیکن وہ یہ کام نہ کر سکا اور بد قسمتی سے اشتقاقی کے انگلستان چلا گیا۔ بعد میں افادیت کے پیش نظر اسے ”قائد ہندی رسالہ عرف رسالہ گل کرست“ کے نام سے ۱۸۲۹ء میں چھاپ دیا گیا۔ ڈاکٹر انصار اللہ کی رائے یہ ہے کہ یہ گل کرست ہی کی تالیف ہے (۲۹)

گل کرست کی کتابوں کی اس فہرست کو دیکھیے تو یہ سب طلبہ کی فضائی اور ساتھ ہی تدریسی ضرورتوں کو پورا

کرنے کے لیے لکھی گئی ہیں۔ ہندی رستا (اردو) سے اسے گوارا لگا تھا اور وہ اردو ہندی کو ایک دوسرے کے قریب لانے کے لیے اسے "ہندوستانی" کے نام سے موسوم کر کے دو مین رسم الخط میں لکھنے کا حامی تھا۔ اس نے اسی لیے ترجمہ و اضافہ کر کے ان زبانوں کے صوتی نظام کو دو مین رسم الخط میں سوا یا تھا۔ اس نے اردو علمیت میں ان کی اہم خدمات انجام دیں (۳۰) اردو اہل اعراب، اور روزِ سوزِ اوقاف پر قہر دے کر زبان کی ترقی و تہ ریس میں ان کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اس نے کالج کے فیلڈوں سے ہل چال کی سادہ منظر میں جو کتابیں لکھوائیں، ان میں سے اکثر آج بھی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ تصنیف و تالیف، ترجمہ و علمیت، اہل و غیرہ میں جدید تقاضوں کو شامل کر کے اس نے اردو زبان کو دورِ جدید کے دائرے میں لا کھڑا کیا۔ یہ وہ خدمات ہیں جن کے لیے ہماری تاریخ اسے ہیڈ پار کے کی۔ اس سچ پر کالج کا کوئی دوسرا پروفیسر مثلاً ولیم ہنٹر، جون ولیم فیلر، تھامس روپک، ولیم برائس، بلر ٹنٹون وغیرہ نہیں آتا۔

آئندہ ادب میں ہم ان اہلِ قلم کے تصنیفی و تالیفی کاموں کا مطالعہ کریں گے جنہوں نے نہ صرف کالج اور کمرستہ کا بلکہ اردو زبان و ادب کا نام روشن کیا۔ میرا سن ان سب میں چن چن چن ہیں۔

حواشی:

- [1] Gilchrist. Appendix. P X referred in Origins of Modern Hindustani Literature by M. Atique Siddiqi, P 21, Aligarh 1963
- [2] Ditto
- [3] Ditto
- [4] Origins of Modern Hindustani Literature, M. Atique Siddiqi, P 25-26, Aligarh 1963.
- [5] Ditto P 30.

(۶) ایضاً ص ۳۱

(۷) ایضاً ص ۳۳

(۸) ایضاً ص ۳۵

(۹) ایضاً ص ۳۵

(۱۰) ایضاً ص ۳۶

(۱۱) ان تہذیبوں کی تفصیل حقیقہ الدین احمد نے اپنی کتاب "خود المرود" جلد دوم میں ص ۳۹-۴۰ پر دی ہیں۔ مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

(۱۲) دو مین رسم الخط میں کمرستہ کی تہذیبوں اور قوموں کے لیے دیکھیے: Origins of Modern

Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi (See under the heading: Illustration) Aligarh 1963

[۱۳] گل کرست اور اس کا مہدائے حقیقہ صدیقی، جس ۱۷۶۵ء-۱۷۷۵ء تک ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[14] Origins of Modern Hindustani Literature, M. Atique Siddiqi, P. 38, Aligarh 1963

[۱۵] ایضاً، جس ۳۸

[۱۶] ایضاً، جس ۳۸

[17] Gilchrist and the language of Hindustan, S.R. Kidwai, P. 57, New Delhi, 1972.

[۱۸] ایضاً، جس ۵۸

[۱۹] ایضاً، جس ۵۸

[۲۰] نکلیات الفونس مرتبہ سید ظہیر الحسن، جس ۲۳۹ تا ۲۴۰ء تصنیفات تہ اردو، پٹنہ ۱۹۶۱ء۔

[21] The Annual of the College of Fort william, Thomas Roebuck, P 21-45, P 46-51 and P. 52-55, Calcutta 1819.

[۲۲] گل کرست اور اس کا مہدائے حقیقہ صدیقی، جس ۱۷۶۵ء-۱۷۷۵ء تک ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۷۹ء

[23] Origins of Modern Hindustani Literature, M. Atique Siddiqi, P. 151-158, Aligarh, 1963.

[۲۴] تصانیف ہندی، جلد اول و دوم، مرتبہ ڈاکٹر مہاتے برہمچاری، مقدمہ جس ۳-۴ اور نقشہ کا بیچ کا دور ۱۹۷۹ء

Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist [۲۵]
Letters از محمد حقیقہ صدیقی، جس ۱۳۴، نئی گڑھ ۱۹۶۳ء

[۲۶] اس دور کے نے اپنی کتاب میں اسی جلد کی طرف اشارہ کیا ہے: (The Annals of the College of Fort William)، (فورت ویلیج) جس ۲۴، نکلے ۱۸۱۹ء

[۲۷] ایضاً، جس IV

[۲۸] تذکرہ حلقہات اشعار، ہندو فیشن و کریم الدین، جس ۲۵۸، دہلی ۱۸۲۸ء

[۲۹] ”گاندھ جی کی ریختہ رسالہ گل کرست“ مرتبہ ڈاکٹر محمد فاضل راہ، جس ۱۸-۲۳، نئی گڑھ ۱۹۷۳ء

[۳۰] خرد فرور (جلد دوم)، خطبہ الدین احمد، مرتبہ مفتاح حسین، جس ۱۷۶-۱۷۹، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

تیسرا باب

میرامن دہلوی

حالات اور مطالعہ: پارغ و بہار وغیرہ

گل کرست کی لمبا بلبل پر، غورٹ و لمب کراچ کے شعبے، ہندوستانی میں، تصنیف، تالیف و ترجمہ کا حکام ہوا، اس میں میرامن دہلوی کی ”پارغ و بہار“ ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ ”پارغ و بہار“ سے اردو زبان کا دور، نکلان ساز اسلوب بیان سامنے آیا جس پر جدید اردو نثر نے اپنی اپنی کمارت کی تعمیر کی۔ ”مطلوع غائب“ اسی اسلوب کا دوسرا شاہکار ہے۔ میرامن نے لکھا ہے گل کرست نے کہا: ”اس قہقہے کو ٹھٹھو، ہندوستانی ٹھٹھو میں، جوارو کے ٹوک، ہندو سلطان، صورت مرد لڑکے والے، خاص و عام آپس میں بولتے جاتے ہیں ترجمہ کرو۔ سواخت حکم حضور کے میں نے بھی اسی کاروں سے لکھا شروع کیا جیسے کوئی بائیں کرتا ہے۔“ (۱) اردو نثر کا یہی وہ عہد ساز، نکلان تھا جس نے اردو نثر کو پختہ، مہارت، آرائی سے جٹا کر، عام بول چال کی زبان سے ظاہر کیا۔ میرامن نے ”پارغ و بہار“ میں بول چال کی یہی زبان استعمال کی ہے اور آخر سے لکھا ہے کہ اصل دلی والے وہ ہیں جن کی ”اوس پاچی پٹھیں اسی شہر میں گذریں (اور جس نے) بار بار اسراؤں کے اور مچے پھیلے، مرس، چھڑیاں، میر قاشا اور کوہ گردی اس شہر کی عدت تلک کی..... اور وہاں سے نکلے کے بعد اپنی زبان کو لکھا میں رکھا“ (۲) اسی زبان کو میرامن نے ”پارغ و بہار“ میں ادبی سطح پر استعمال کر کے قہقہے کی دلچسپی کو بیان کے لطف سے ظاہر کر دیا ہے۔

میرامن [ف] جن کا گھٹس لطف تھا، دلی کی تہذیب اور اس کی زبان کے پروردہ اور لاطار کھینے والے تھے۔ میرامن کے حالات زندگی کہیں نہیں ملتے۔ صرف ان کے بیان سے جو ”پارغ و بہار“ کے آغاز اور ”گل خوشی“ کے آخر میں انھوں نے دیے ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ ان کا خاندان تاجپوں بادشاہ (۱۵۰۸ء۔ ۱۵۵۶ء) کے عہد سے بر

[ف] برسوں پہلے کی بات ہے کہ چند ماہی نظم و ادب میرے گھر پر جمع تھے جن میں شاہ احمد دہلوی اور جٹاں بہارنگی محمد خان کے ساتھ جیو مقام اللہ بن راشدی اور مولانا غازی الحق قدوسی بھی شامل تھے۔ ہاتوں ہاتوں میں ناموس اور تحفوں کی بات چل رہی تھی۔ شاہ احمد دہلوی نے کہا کہ تاجپے میرامن بھی کوئی نام ہے۔ ان کا نام کچھ اور ہوگا۔ یہ تو وہ نام ہے جس سے مگر اگلے پانچوں کا خطاب کرتے ہیں جیسے ٹھٹھن، لڈن، بدمن، دمن وغیرہ۔ گلی گھٹاں نے دمن کی عمر اس وقت نوے سال ہوگی، کہا کہ میں نے ان سے سنا ہے کہ ان کا نام آٹھن تھا جسے عام زبان میں ”اٹھن“ کہتے ہیں۔ میرامن جب پیدا ہوئے تو دلی میں بادشاہ نے قتل عام کا بازار گرم رکھا تھا۔ یہ ۳۹۷ھ کا واقعہ ہے۔ لیکن جب میرامن پیدا ہوئے تو ایک آدھ دین آگے چلے ”اٹھن“ قائم ہو گیا تھا۔ گمراہوں نے ٹیک ٹھون کے طور پر ان کا نام ”میرامن“ رکھا یا جو گلو کر میرامن ہو گیا۔ (تجلیل جاہلی)

بادشاہ کی مرکاب میں رہا اور ان خدمات کے بدلے میں انھیں جاگیر منصب بھی ملے اور "خانہ زاد سوردلی" اور "منصب دار قدیمی" کے لقب بھی۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ سورج مل جاٹ (م ۳۵ دیکبر ۱۶۳ء) نے دلی پر حملہ (۵۳ء) کر کے حملے کے محلے جلا کر دیے۔ اس حملے میں میرامن کا محلہ سید داؤد بھی برباد ہو گیا۔ اسی قتلے میں سورج مل نے میرامن کی خاندانی جاگیر بھی ضبط کر لی۔ جب احمد شاہ ابدالی پانی پت کے میدان میں مرہٹوں کو شکست (۱۲ جنوری ۱۶۱ء) دے کر دلی میں داخل ہوا اور اسے تبارج کیا تو میرامن بھی دلی چھوڑ کر احمد ادر سے ہوئے عظیم آباد (پٹنہ) پہنچے۔ اگر ابدالی کی فتح اور مرہٹوں کی شکست ۱۶۱ء کے وقت میرامن کی عمر کم و بیش بائیس سال مان لی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۶۱ء - ۱۶۳۶ء برآورد ہوتا ہے۔ یہی دلی میں تاور شاہ کے قتل عام کا سال ہے۔ اس سے بھی اٹھ نوٹ میں دی ہوئی روایت کی تصدیق ہوتی ہے۔

میرامن عظیم آباد میں کلی برس مقیم رہے۔ وہاں "کچھ بنی کچھ بکری" آغرواں سے بھی حاشی معاش میں اہل خاندان کو وہیں چھوڑ کر تنہا کشتی پر سوار ہو کر نکلت چلے آئے۔ کچھ عرصے بعد نواب دلاور جنگ نے انھیں جا کر اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کا اتالیق مقرر کر دیا۔ قریب دو سال وہاں اتالیقی کی خدمات انجام دیتے رہے لیکن جب وہاں اس سے زیادہ "نیاہ اپنا بند بیکھا" تو غشی میر بہادر علی سینی کے توسط سے گل کرست تک پہنچے اور اس نے ان کی صلاحیت و قابلیت دیکھ کر ۲۲ مئی ۱۸۰۱ء (۳) کو ماتحت غشی کی حیثیت سے چالیس روپے ماہوار پر فورٹ ولیم کالج کے شعبہ ہندوستانی میں ملازم رکھ لیا۔ میرامن نے لکھا ہے "غیبت ہے کہ ایک ٹکڑا کھا کر پانو پھیلا کر سوراہتا ہوں" اور گھر میں دس آدمی چھوٹے بڑے پرورش پا کر وہ اس قدر دان کو کرتے ہیں۔

۱۸۰۴ء میں جرنل گل کرست مستعفی ہو کر انگلستان چلا گیا اور شعبہ ہندوستانی کی وہ صورت پائی خدایا جواب تک جی۔ ۱۸۰۵ء میں جب گورنر جنرل وٹری (۱۷۹۸ء - ۱۸۰۵ء) بھی اپنی بیواہ پوری کر کے انگلستان واپس چلا گیا تو شعبہ ہندوستانی مقیم ہو گیا۔ رشید حسن خاں نے تھیلک صدیقی کے "مضمون مطلوبہ" "اناری زبان" غشی دلی کے حوالے سے لکھا (۳) ہے کہ ایک دن کسی طالب علم نے میرامن کو پوچھا کہ اے میرامن تو انھوں نے مزاج کی بناسازی کی وجہ سے منع کر دیا۔ شکایت یہ بات "کالج فوٹل" تک پہنچی۔ میرامن نے اس بات کا اقرار کیا اور "بھرانہ سالی" اور "ہسانی مفوردی" کا ہذرہ پیش کیا۔ اس وقت ان کی عمر ۶۷ سال کے قریب تھی اور اس حساب سے یہ "واقعہ" ۱۸۰۴ء کا ہو سکتا ہے۔ میرامن کا چچان سننے کے بعد کالج فوٹل نے بھرانہ سالی کی فیاد پر چار ماہ کی محکوم اور ۳۲ روپے کی ملازمت سے سبک دوش کر دیا۔ اس کے بعد چانچن چلا کہ میرامن کس حال میں رہے۔ کیا کرتے رہے اور کب اور کہاں انھوں نے وفات پائی۔

میرامن نے "سچ غوبلی" کے آغاز میں لکھا ہے کہ "میں نے انھیں (گل کرست) کے سب سے پہلے "پوش" قبول کیا۔ یہاں لفظ پوش کا اشارہ تعصیف و تالیف کی طرف ہے اور وہ اس لیے کہ چڑھانے کا پوشان کا پہلے سے معلوم پوش ہے جس کی فیاد پر وہ نواب دلاور جنگ کے بھائی کے دو سال تک اتالیق رہے تھے لیکن تعصیف و تالیف وتر جہ کا پوشان کا پہلا تجربہ تھا اور انھوں نے گل کرست کے سب سے قبول کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کالج کی ملازمت سے سبک دوش گئے تو اس کے بعد انھوں نے تعصیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا۔

"سچ غوبلی"، "اخلاقی مضمون" کا اردو ترجمہ ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ لاری زبان پر انھیں قدرت

حاصل تھی اور اردو ادب کی گنجشیں میں چنی تھی۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ وہ شاعری تھی اور لطف ان کا مجلس تھا۔ ”گنج غولیا“ میں میرامن نے ان اشعار کو جو ”قرب ہزار بیت“ کے تھے اور جنہیں علامہ کاظمی نے ”انقلابی صحنی“ میں حسب موقع نقل کر دیا ہے، بعد میں (اردو) میں ”میں کا توں نظم کیا“ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ”اگرچہ غزل میں میرامن نے ہر قسم کی ہنر خود بخود رکھنی مضمون دل میں آیا تو اسے علامہ ذیلا کہو کا استاد، کہو کا شاگرد“ (۱۵) گنج غولیا“ میں اشعار کے ترجموں اور ”بانگ و بہار“ میں میرامن لطف کے اپنے اشعار کو جو حکمران اعجاز ہوتا ہے کہ وہ شاعر ضرور تھے مگر معمولی شاعر تھے۔

میرامن کی زندگی کے ان حالات سے جو انہوں نے ”بانگ و بہار“ میں دیے ہیں علامہ ہوتا ہے کہ وہ بڑے رکھ رکھاؤ والے نازک حواجز انسان تھے۔ شکست میں جہاں وہ بے روزگار رہے اور وہ بے وطن تھے وہاں بھی نواب دلاور جنگ کی علامت اس لیے چھوڑ دی کی وہاں ”اپنا مہار و نہ کیسا“ اپنی زندگی کی اس صورت حال میں ”اپنا مہار“ کو معیار علامت بنانا ان کے اس حواجز کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح جب شعر و ہنر دستان میں کسی ہنر پر توجہ دینا شروع کرنے سے پہلے میرامن سے کچھ بتانے یا پوچھنے کے لیے کہا تو انہوں نے مسخ کر دیا اور نتیجے میں وہ علامت سے سبک دوش کر رہ گئے۔

میرامن کی حالات زندگی پڑھ کر ذہن محنت کی میر کی طرف جاتا ہے۔ دونوں ایک ہی تہذیب کے پورے دار و کرم و پیش ایک ہی دور کے فرد تھے۔ دونوں کی زبان اور ذہن خیرۃ اللغات ایک ساتھ۔ دونوں دہلی کے پاس اور دہلی کی روایت و تہذیب پر جان چھڑ گئے والے اور گلی کوچوں اور جامع مسجد کی بڑی جگہوں پر بولی جانے والی زبان پر غور کرنے والے تھے۔ میرامن دہلی سے اجڑ کر عظیم آباد ہوئے ہوئے شکستہ گرفت و دلم کا بچا ہے وہاں سے وہاں سے ہو جاتے ہیں اور گھٹتی میر بھی جیسا کہ وہاں سے مشہور ہے گرفت و دلم کا بچا ہے جاتے ہیں لیکن وہ عمر و صحت کی وجہ سے انکار کر دیتے ہیں (۶) اور کا بچا ان کا ”کلیات“ شائع کرنے پر استغاثہ کرتا ہے۔ میر کو دہلی چھوڑنے کا ایسا حق رہا۔ میرامن بھی ایسا دہلی کو یاد کرتے رہے۔ دہلی کی چابی کے سلسلے میں وہ سب سے اہم بات یہی کہتے ہیں کہ ”جب سورج مل بات نے جاگیر کو ضبط کر لیا اور احمد شاہ درانی نے گھریاں تاراج کیا۔ ایسی ایسی چابی کھارو بیسے شہر سے کہ ملن اور غم ہم میرا ہے اور اول نال دہلی گزرا ہے، وہاں وطن ہوا“ (۷) میر نے بھی ایسے ہی حالات میں دہلی کو چھوڑا مگر یہ ہے کہ میر ۱۷۹۶ء تا ۱۸۰۴ء (۸) میں دہلی سے ٹھکڑا آ گئے جو دہلی تہذیب کا اپنا مرکز اور اس نئی تہذیب کا بڑا جز ہو تھا۔ میرامن شکستہ آ کر اس دھارے سے جڑ گئے جو مستحکم کی تہذیب کا مرکز بنی دھار تھا۔ میرامن بھی شاعر تھے۔ اگر وہ ٹھکڑا آئے تو دراجی شاعری ہی سے جڑ جاتے مگر گرفت و دلم کا بچا ہونے کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہاں کی ضرورت اور بدلنے زمانے کے نئے تقاضوں کے پیش نظر انہوں نے بولی جال کی زبان میں ستر گھنٹیں اور اردو زبان کے الفاظ کو ادب میں اولیت کا شرف حاصل کر کے اردو ستر گھنٹہ کی ایک جال ڈال دی۔ انھوں نے ۱۸ویں صدی کی عام بولی جال کی زبان اپنے مخصوص لہجوں کے ساتھ، میر کی شاعری اور میرامن کی ستر میں محفوظ ہے۔ میرامن ہنر کے دھڑکتے دل (دہلی) اور بولی زبان (اردو) کے ساتھ دو تہاں ہیں۔ اس تہذیب کا ہر پہلو ان کی نظر کے سامنے تھا اس لیے جب اس کے اعتبار کا موقع آیا تو یہ پوری رپاوت کے ساتھ ”بانگ و بہار“ میں لکھا۔ میرامن کا ذہن قرون وسطیٰ کا ذہن تھا اور وہ ان روایات میں پلے بڑھے تھے جہاں مذہب اور اس کی قدر ہی اور اس کے رسم و رواج زندگی کا نظریہ ہوتا ہے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے مذہبی عقائد کا سحر و شہ

اعمال میں بار بار اکتیاد کیا ہے۔ وہ باطنی ابلیس اس پر پورا عقیدہ رکھتے تھے۔ ہر بات اور قیاس پر وہ اسی عقیدے کے ساتھ ہر درویش کی سیر میں سامنے آتے ہیں اور قہر کا رخ بدل دیتے ہیں، تجسس اور دیکھ بھل کی سیر میں ایک مقام آتا ہے کہ دیر غما ہو کر ہاتھ اور کانوں کو مارنے کے لیے جیسے ہی ٹکڑا اٹھاتا ہے۔ ”غیب سے ایک تیر تا گیس اس کی بیچنی پر بیٹھا کہ دوسرا ہو گیا اور وہ گر پڑا“، مثل قند ہے سے وہ سب لوگوں کی شراب خوری اور عوامی کوکھی وہ کوئی بڑا محبوب نہیں جانتے۔ اسی طرح جنس کو کھیلے لٹکوں میں بیان کرنے میں بھی وہ کوئی الجھ محسوس نہیں کرتے۔ اپنے دور کے لوگوں خاص طور سے مسعودی کے انوں کی اس خوفناکی میں بھی وہ جھکا ہیں کہ وہ پیش پستی کے لیے جانے گئے ہیں۔ اس میں اگر کوئی کتاہ ہے تو مسلمان ہونے کے ناتے وہ بھل دینے جا نہیں گے۔ بعد ازاں سے رہا وہ خط میں بھی وہ اپنے زمانے کے مسلمانوں کی طرح ہیں۔ وہ بعد ازاں سے کسی قسم کا تعصب نہیں رہے لیکن ساتھ ہی ان کو وحشی اسلام سے شرف کرتا قواب جانتے ہیں۔ میرامن نے دوسرے مذہب کی عورت سے جہاں بھی مسلمان مرد کا تعلق دکھایا ہے وہاں عورت کو مسلمان کر لینا بھی فرض کے طور پر ضرور پورا کیا ہے۔

”بارغ و بہار“ پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میرامن کی نظر مطالعہ زندگی کے لیے اپنی اور اپنے زمانے کی حد تک پوری طرح سوزوں تھی۔ وہ بازار کے لوگوں کے طور پر جیتے جاتے ہیں۔ مختلف پیشوں اور طبقے کے لوگوں کی زبان و قدرت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور اس قند ب کی حد تک بھلی جاتے ہیں۔ یہاں بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ انسان کے مثالی نمونوں (Human Types) میں تو گہری دلچسپی رکھتے ہیں مگر اس سے آگے بڑھ کر ”فرد“ سے انھیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ ”بارغ و بہار“ میں انھوں نے ہر انسان کا بیان کیا ہے وہ ایسے دور اور مگر کوئی کہتا ہے جس سے وہ خود بھی بہت دور نہیں تھے۔ اسی لیے ”بارغ و بہار“ میں اس دور کی دھڑکنی زندگی، بول چال کی زبان کی واقعیت کے ساتھ ہمیں مل کر ایک ایسی اکائی میں لگی ہے کہ جس کی روح آج بھی روشن اور جاوید م ہے۔ بارغ و بہار اسی لیے سدا زخار بنے والی تصنیف ہے۔

(۲)

”بارغ و بہار“ کے مطالعے سے پہلے اب ہم یہاں ان مباحث کو اختصار کے ساتھ بیان کرتے ہیں جو خود ”بارغ و بہار“ کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں۔

الف۔ کیا قصہ چارودرویش (بارغ و بہار) امیر خسرو (۱۲۵۳ء۔ ۱۳۲۵ء) کی تصنیف ہے؟

ب۔ قصہ چارودرویش کے ماخذ کیا ہیں؟

ج۔ بارغ و بہار کا سال تصنیف کیا ہے؟

(الف) میرامن نے بارغ و بہار کے آغاز میں لکھا ہے کہ ”یہ قصہ چارودرویش کا ابتدا میں امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کیا کہ حضرت نظام الدین اولیاء، زوی زرخش، جہان کے نور تھے۔ ان کی طبیعت باندی ہوئی، تب ہی ویرانہ کے دل پہلائے کے واسطے امیر خسرو یہ قصہ پیش کیے اور بہادری میں حاضر رہے اللہ نے چند روز میں شفا دی۔ تب انھوں نے غرضی صحت کے دن یہ دعا دی کہ: جو کوئی اس قصے کو سنے گا، خدا کے فضل سے نیکو رہے گا۔

ب۔ یہ قصہ فارسی میں شروع ہوا“ ۱۹۱۱ء

میرا من کا یہ جان کسی طرح بھی نہیں ہے۔ تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ امیر خسرو سے قصہ چہار درویش کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے خواجہ کے ساتھ جو دلائل دئے ہیں وہ اسے قوی ہیں کہ امیر خسرو سے یہ نسبت ہے بنیاد اور محض افسانہ بن کر رہ جاتی ہے۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ

(۱) قصہ چہار درویش کی ایک روایت وہ ہے جسے حکیم محمد علی اعظمی پر معصوم علی خان نے ترتیب دیا ہے۔ محمد علی کا بیان ہے کہ ایک روز میں نے محمد شاہ بادشاہ (۱۹ء تا ۲۸ء) کی خدمت میں کسی تقریب پر درویشوں کی ایک کہانی پڑ چاہی، ہندی (اردو) سنائی جسے اعلیٰ حضرت نے بے حد پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے ہندی عبارت سے فارسی میں ترجمہ کرو۔ محفل بادشاہ عالی میں میں نے اسے فارسی زبان میں متعل کر دیا۔ اس سلسلے کے جو قصے فارسی یا اردو میں لکھے گئے ان میں کہانی کا ذکر حالاً ایک ہونے کے باوجود جزئیات یا بعض کرداروں کے ناموں میں اختلاف ملتا ہے (۱۰)

(۲) چہار درویش کے قصے کی آخری روایت کے دور میں میرا محمد علف شاہ جو کہ قصہ چہار درویش سنائے آتا ہے جسے قاضی محمد امیراہم بن قاضی نور محمد نے چھاپا۔ اس کی ایک اور اشاعت شیخ الہی بخش محمد جلال الدین تاجر کتب کٹیہری بازار لاہور نے کی۔ یہی نسخہ معمولی سے اختلاف کے ساتھ منسلح محمدی مکتبی نے ۱۳۱۸ھ میں منسلح کیا جس سے میرا محمد کا دیباچہ نکال دیا گیا ہے اور محمل اختیار نامہ شامل کر دیا گیا ہے۔ اس نسخے میں قصے کی تالیف امیر خسرو کے نام سے منسوب کی گئی ہے۔ میرا من نے اس روایت کو قبول کیا ہے جب کہ میر محمد حسین عطا خان حسین "لوہڑ درمخ" میں اس کا ذکر نہیں کرتے (۱۱)

(۳) چہار درویش کے جو قصے نے ہم تک پہنچے ہیں ان میں قدیم ترین وہی ہیں جو بارہویں صدی ہجری کے متعلق تک نہیں لے جاتے ہیں۔ اس سے آگے ان کی سراخ یہی نہیں کی جاسکتی۔ ابوالفضل نے "آئین اکبری" میں جہاں اپنے عہد کے مرید افسانوں کا ذکر کیا ہے مثلاً کلیلہ و منہاں، دمن و دامن، درزم جلسہ اور قصہ امیر حمزہ، ان میں چہار درویش کا نام نظر نہیں آتا۔ اور شیخ نظام الدین، اولیاء کے حالات، مقالات و ملحوظات پر متعدد کتب و رسائل موجود ہیں لیکن چہار درویش اور اس کے سبب تالیف کا کوئی ذکر نہیں (۱۲)

(۴) جب ہم اصل قصہ چہار درویش کی طرف رجوع کرتے ہیں تو اس میں متعدد ایسے اجزاء اور اقوال موجود پاتے ہیں جو ایک طرف امیر خسرو سے اس کے تعلق کی تردید اور دوسری طرف اس کے جدید الاصل ہونے کی تائید کرتے ہیں۔ اس نسخے کو شعرا کے کلام سے موقع و محل کے مناسب لہجہ لاکرا دست کیا گیا ہے جن میں ہاشم، بعض اکابر ایسے شعرا داخل ہیں جو امیر خسرو کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں مثلاً خواجہ حافظ غلطانی، بھیروی، بھیرنی، مرغی، شاہر مرغزی، شیخ سعدی، بھیر (۱۳)

(۵) قصہ چہار درویش میں تو ان اور اشرفی کا ذکر آتا ہے۔ لیکن ان کے نام ہانی اور آغرائہ کر بندوستانی سے ہے۔ تو ان اور اشرفی بحیثیت اصطلاح زمرہ ہاں بالکل جدید الاصل ہیں (۱۴)

(۶) ساتھ ہی ایسے الفاظ اور اصطلاحات سناٹے آتے ہیں مثلاً توہ چہاں، کٹکیاں، کٹکٹ، خاتہ، وکیل، سلطو، عزائم دار، مامیر، خود، لہجہ۔ یہ سب اصطلاحات ہندوستان میں مغلوں کی آمد کے بعد درج پائی ہیں (۱۵)

(۷) چہار درویش (سرگزشت آزاد بخش) میں دو جہن کا ذکر بھی آتا ہے۔ دو جہن جس کا وطن یہ رہا ہے مرہویں صدی میں راجہ ہوتی ہے (۱۶) اسی طرح اور جوہن کر کے شیرانی لکھتے ہیں کہ "ان کے علاوہ دوسرے اور سوار

موجود ہے جو اس کتاب کے چھ دیباچہ ہونے کی شہادت پیش کرتا ہے" [۱۸]

(۸) کیا ان چند نے یہ اضافی کیا ہے کہ تیسرے دیباچہ کی سر میں ملک کے پاس اور اس کے ساتھ فلچوں کی جوڑی بھی موجود ہے۔ امیر خسرو کے زمانے میں فلچوں میں جو جوڑیں تھیں [۱۹]

ان شواہد کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ قصہ چہار درویش حضرت امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے اور حضرت نظام الدین اولیا کی بنیادی سے اس کی نسبت الماس نے سب زیادہ حثیت رکھ کر رکھی۔

(ب) میرامن کی "بارغ و بہار" کا پہلا اور بنیادی ماخذ میر محمد حسین عطا خان قیسین کی تالیف "نور زمزم" ہے جسے سامنے رکھ کر انھوں نے اپنے مخصوص تحقیقی اسلوب بیان میں اسے لکھا ہے۔ میرامن نے یہ قصہ ایسے لکھا ہے جیسے "کہا" جاتا ہے۔ جان گل کرست کی فرمائش بھی یہی تھی کہ یہ قصہ "مختصر و ہندوستانی شکل میں، جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان، عورت، مرد، لڑکے، بالے، خاص و عام آپس میں پڑھتے چاہتے ہیں ترجمہ" کیا جائے۔ میرامن نے لکھا ہے کہ "مواظف حکم حضور کے میں نے بھی اسی کا روئے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے" میرامن نے "بارغ و بہار" کے "۳" کا ذکر "میں تو" نور زمزم "کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن مکتوبہ کتاب کے پہلے ایڈیشن کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے:

"ماخذ اس کا نور زمزم، وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔ جان گل کرست صاحب دام شروت کی فرمائش سے تالیف کیا ہوا میرامن دلی والے کا" [۱۹]

خود جان گل کرست نے بھی اپنے انگریزی دیباچے میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ [۲۰]

"اسلام عطا حسین خاں نے" نور زمزم "کے نام سے اس کا ترجمہ کیا لیکن اس زبان کے نمونے کے طور پر اس نے قاضی امراضی صاحب اس میں فارسی مرثیہ تراکیب و محاورات کو کثرت سے استعمال کیا کیا تھا۔ اس قصہ کو اردو کرنے کے لیے موجود متن مذکور بالا ترجمے سے..... میرامن دہلوی نے چھپا کیا۔" (ترجمہ)

"نور زمزم" "بارغ و بہار" کا اصل ماخذ ہے جسے سامنے رکھ کر اس کے قصے کو میرامن نے کم و بیش جوں کا توں لے لیا ہے لیکن بیان، جزئیات اور تہذیبی صورت حال کی آمیزش، سب کام میرامن کے اپنے ہیں۔ اس مجموعی عمل سے جو صورت سامنے آئی وہ یہ ہے کہ بارغ و بہار "ترجمہ" بلکہ پوری طرح میرامن کی تصنیف بن گئی جراثیمت کے بعد اتنی مقبول ہوئی کہ مغرب و مشرق کی متعدد زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا اور یہ آج بھی ادب کا شاہکار ہے اور آج بھی قصہ چہار درویش کو ہم میرامن کے حوالے سے جانتے ہیں۔

"بارغ و بہار" کا اصل ماخذ "نور زمزم" ہے اور "نور زمزم" کا ماخذ فارسی زبان میں لکھا ہوا قصہ "چہار درویش" ہے جسے سامنے رکھ کر عطا حسین خاں قیسین نے دریاغ زمانہ کے مطابق، کتب و تصنیف عبارت میں لکھا ہے لیکن خود ان قصوں کے ساتھ ان کی اور الگ الگ ہیں جن کا مجموعہ نکاح اکبر کیا ان چند نے بنایا ہے کہ:

(۱) پہلے درویش کی سیر: "قسم نکال" "داستان چمن و زمر" میں ملک کی افواہیں داستان سے لی گئی ہے۔ کتاب مرثیہ زبان میں بھی گئی تھی جسے شیخ دارہ نے ترکی میں ترجمہ کیا اور ترکی کے سلطان مراد ثانی (۱۳۲۱ء-۱۳۵۱ء) کو پیش کیا۔ یہ (لوگب) نے ترکی سے ۱۸۸۶ء میں انگریزی میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ کب کے اس انگریزی ترجمے کا تحقیقی مکتوب عالم ایڈجیٹا فاہار لاہور نے اردو میں ترجمہ کیا، جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۸ء میں لاہور سے شائع ہوا [۲۱]

(۲) ”دوسرے درویش کی سیر، شہزادی بھرو کی سرگزشت کا نقشہ، دل“ ”میں کھاکوش“ میں دکن بھری کی کہانی ہے“ [۳۲]

(۳) تیسرے درویش کی سیر، دارودہ بھراؤ، دلا، داتھ ”الف لیلیٰ“ کی قراراں کی داستان سے ماخوذ ہے [۳۳]

(۴) چوتھے درویش کی سیر، کم و بیش ”الف لیلیٰ کی کہانی“ سے ماخوذ ہے [۳۴]
تفصلاً غرض ہے ان قصوں کو لے کر جس طرح قاری اور نگار دونوں کو نہ کہ سدا بہار بار، باریا گیا ہے وہ بذات خود تخلیقی کا شاہکار ہے۔

(ج) آجے اب دیکھیں کہ ”بارغ بہار“ کا زمانہ تصنیف، داستان کیا ہے؟ میرامن نے ”بارغ بہار“ کے پہلے ایڈیشن (۱۸۰۳ء) میں لکھا ہے کہ

”جب یہ کتاب افضل النبی سے اتمام کو پہنچی تھی میں آپا کاس کا نام بھی ایسا رکھوں کہ اسی میں تاریخ نکلے۔ جب منسلب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری کے آخر سال میں کہنا شروع کیا تھا، پامٹ
ہم فرصت کے بارہ سو ستترہ سو کی ابتدا میں اتمام ہوئی۔ اسی فکر میں تھا کہ دل لے کہا ”بارغ
و بہار“ کا چھاننام ہے کہ ہم نام و ہم تاریخ اس میں نقلی ہے جب میں نے یہ کیا نام رکھا“ [۳۵]

یہ بیان خود مصنف کا ہے لیکن جب فورٹ ولیم کالج کونسل کا ریکارڈ و محقق مدحتی نے دیکھا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۲ جنوری ۱۸۰۴ء کو جو رپورٹ کالج کونسل کے سکریٹری چارلس راتھم کو نکل کر سٹ نے لکھی تھی اس کے ساتھ ایک گوشوارہ بھی تھا جس میں ذریعہ تاریخ کی تحصیل مع مصلحت، رسم الخط، تجزیہ و غیرہ درج تھی اس گوشوارہ سے ساتویں نمبر پر ”چار و درویش“ کی تحصیل درج ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ اب تک اس کے ۵۸ صفحات چھپ چکے ہیں [۳۶]
اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ”چار و درویش“ جو جنوری ۱۸۰۴ء میں چھپ رہی تھی چھپنے لگا، ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو جانے کا ایک ثبوت یہ بھی ملتا ہے کہ اس ایڈیشن کا دوا حصہ جو فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۰۱ء میں چھپنا شروع ہوا تھا اور جس کا حوالہ ڈاکٹر گل کر سٹ نے اپنی رپورٹ ۱۲ جنوری ۱۸۰۴ء میں کیا ہے ”کتاب“ کے طور پر جب ہندی سینٹرل (Hindi Manual) میں شامل کیا گیا تو اس میں یہ عبارت نقلی ہے:

”اشرف الاشرف واری مارکوس گوئر جزل کے وقت میں کہ ایک جزر
دو سو پندرہ برس بھری اور الفارہ سے ایک سال بعد ہی مطابق ایک جزر دو سو سات سن فصلی
کے چلا چرچاظم کا پھیلا چنانچہ یہ کتاب اسی سال چہ سو چہ فرانس کے
تالیف ہوئی“

اس کے برخلاف ۱۸۰۳ء کے پہلے مکمل ایڈیشن کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے:

مرقب ہوا جب یہ بارغ و بہار تھے سو بارہ سو ستترہ در شمار [۳۷]

جب کہ بارغ و بہار کے اس منظرے میں جس کا حوالہ شیخ حسن خاں نے دیا ہے یہ شعر بالکل صورت میں نہیں ملتا ہے۔

مرقب ہوا جب یہ بارغ و بہار تھے سو بارہ سو پندرہ در شمار [۳۸]

اس سے بھی یہ بات سامنے آئی کہ قصہ چار و درویش ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکا تھا اور بعد میں نظارتی کے بعد جب ۱۸۰۳ء میں یہ دوبارہ چھپنا شروع ہوا اور ۱۸۰۳ء میں اس کی طبعیت مکمل ہوئی تو میرامن نے اس شعر میں ”بارہ سو پندرہ“ کے

بجائے "بارہ سو حیرت" کر دیا۔

جب گل کرست کی رپرت پر کالج کونسل نے کتابوں کی اشاعت روک دی اور کچھ عرصے بعد گل کرست کا "ہندوستانی پریس" وجود میں آیا اور "بارغ و بہار" دوبارہ چھپنی شروع ہوئی تو میرامن نے خود اپنی کرست کے کتبے پر نظر ڈالی کی یا جب یہ مسودہ گل کرست کو دیا تو اس نے منشی میر شیر علی انصاری کو (اسد) اور نظر بانی کا کام جس کے سپرد تھا) دیکھنے کے لیے دی جس کا پتا اس عبارت سے چتا ہے جو "آرائش محفل" کے اس اصل نقلی نسخے میں ہے جو رشید حسن خاں کی نظر سے گزرا اور جسے انھوں نے اپنے "مقدمہ" میں درج کر دیا ہے۔ یہ نقلی نسخہ انشاؤں پر ایک سو ساٹھ نکتے کے کتب خانے میں آج بھی محفوظ ہے۔ میر شیر علی انصاری نے لکھا ہے کہ:

"طوبہ اگر اس کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ نثر بہ نظیر قصہ نگار بکالی، ملاحول، تو تاجا کہانی،

قصہ حاتم، قصہ چہار درویش کو دا جی، دا جی دوست کیا یعنی جس میں جتنی غلطی دیکھی، صحیح کیا،

ماجراس کا یوں ہے کہ قصہ چہار درویش کا تو کار سے میں اکثر درست عبارت اس کی

نہایت درست تھی۔ جن کی توں رہی، پر کہیں کہیں جملے بدلے جہاں جھے سو مر ہوا کر دے" (۱۹۹)

لیکن جب غرض "آرائش محفل" کے چھپنے کی باری آئی تو شیر علی انصاری نے بعض ملاحظوں و ترمیمیں کی درخواست پر کہ

"نام سب مسطورہ کے اگر دیا جے میں رہیں گے تو ہماری کسر خان ہوگی..... مصلحتاً قریب سے نکال ڈالے" (۲۰۱)

اس بحث سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ:

(۱) میرامن کی اس تصنیف کا پہلا نام "چہار درویش" تھا جس کا سال تکمیل ۱۲۱۵ھ یا ۱۸۰۱ء ہے۔

(۲) ۱۸۰۳ء میں جب "ہندوستانی پریس" سے یہ دوبارہ چھپنی شروع ہوئی اور ۱۸۰۴ء میں مکمل ہوئی تو میرامن

نے طباعت سے پہلے مسودہ پر نظر ڈالی کی۔ شیر علی انصاری نے بھی جہاں اس کے جملے بدلے جہاں جھے انھیں مر ہوا کیا۔

نظر بانی کیا ہوا یہی مسودہ پہلی بار ۱۸۰۳ء میں "بارغ و بہار" کے نام سے ہندوستانی پریس نکتہ سے شائع ہوا۔ اس مسودہ

نسخے کا جب مقابلہ ہندی مسائل (Hindi Manual) میں شامل مسودہ چہار درویش کے (۱۰۴) صفحات سے رشید

حسن خاں نے کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ۱۸۰۳ء کا ایڈیشن نظر بانی شدہ ہے (۳۱) میرامن نے "نام دوم تاریخ"

ہونے کے سبب چہار درویش کا نام "بارغ و بہار" رکھا۔ اور کیا کہ "ہو کہوں اس کو چڑھے گا کو کیا بارغ کی میر کرے گا"۔ سال

تصنیف، سال اشاعت، نظر بانی اور "چہار درویش" سے "بارغ و بہار" تک کے سفر کی اس جگہ کہانی ہے۔

(۳)

قصہ چہار درویش کی قاری دارود میں کئی روایتیں ملتی ہیں۔ اس میں ایک روایت اٹھ سو تہذیب (جن کا

نام بعض نقلی نسخوں میں غلطی سے اٹھ سو تہذیب درج کر لکھا گیا ہے) کی ہے جسے انھوں نے قاری میں لکھا اور پھر اس کا خلاصہ

اردو میں لکھ کر اس کا تاریخی نام "بارغ و بہار" (۱۲۱۵ھ) رکھا۔ گیان چند کا کہنا ہے کہ درویش میرامن کے شاہکار سے

واقف نہیں تھے (۳۳) حاتی راجہ محبوب نے بھی قاری نثر میں قصہ چہار درویش لکھا تھا جس کا ذکر مصحفی نے اپنے

تذکرے "مقدمہ" میں کیا ہے (۳۴) اٹھ نقلی روایت چہار درویش کا ذکر ہم پہلے کرتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں انھیں

نے "لوہڑا مرزا" میں بھی چہار درویش کے قصے کو بیان کیا ہے جس سے افادہ استفادہ کر کے میرامن نے اپنی "بارغ

دیہات" تعریف کی۔ ان کے علاوہ چند روایتیں اور بھی ہیں لیکن یہ قصہ اپنے ارتقا کے عمل سے گزر کر اپنے عروج کو میرامن کی "ہارٹ دیہات" میں پہنچتا ہے جو اپنے قالب، اپنی تکنیک، قوت قصہ گوئی اور واقعاتی زبان و بیان کے لحاظ سے ایک ایسا شاہکار ہے جو اپنی اثنا صفت (۱۸۰۳ء) سے لے کر اب تک نہ صرف مشرقی و مغرب کی بہت سی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے بلکہ مختلف علاقائی ادیبوں سے بار بار شائع بھی ہو چکا ہے۔ کئی سال پہلے جب پاکستان ٹیلی ویژن سے قسط دار اسے پڑھ کر سنا گیا تو مختلف طبقوں کے ناظرین اس کی اگلی قسط کا بے چینی سے انتظار کرتے تھے۔ کلاسک وہ ہے جس کے خفوں کو زمانے کی دھول نہ چاٹ سکے۔ میرامن کی "ہارٹ دیہات" ایک ایسی ہی کلاسک ہے۔

قدیم تھے، خواہ وہ یورپ کے ڈراموں کے درپے وہاں کے ادیب میں آئے ہوں یا ہمارے ہاں "عالم لکھی" میں نکلا ملیں، ان کے بارے میں یہ بات مسلم ہے کہ وہ کسی ایک مصنف یا فرد کی ایجاد نہیں ہیں۔ صدیوں سے یہ قصے عام لوگوں میں رائج تھے جو وقت کے ساتھ ساتھ اپنے عصری تقاضوں کے مطابق وہ نہیں گھٹاتے بڑھاتے رہتے تھے۔ انیسویں صدی کے مختلف مصنفین نے اپنے اپنے طور پر گہنا بڑھا کر پیش کیا اور آخر میں جا کر ایسا ہوا کہ کسی ایک نے کسی قصے کو ایسی دائمی صورت دے دی کہ وہ قصہ ہمیشہ کے لیے اس مصنف سے منسوب ہو کر رہ گیا ہے۔ انسانی ذہن اور روایت کا ارتقا اسی صورت سے ہوتا ہے۔ نگینہ کے ڈراموں کے قصوں کی بھی ایسی صورت ہے اور آج ہم ان قصوں کو ٹیلی ویژن کی دی ہوئی شکل ہی میں جانتے ہیں۔ یہی صورت "ہارٹ دیہات" (قصہ چار درویش) کی ہے۔ چار درویش کا قصہ کہیں سے لیا گیا ہو۔ مختلف مصنفوں نے اسے جو بھی صورت دی ہو مگر آج ہم اس قصے کو میرامن کے حوالے ہی سے جانتے ہیں جس نے اپنے قلم سے اسے دوام بخشا اور منظر نگار کے لائق اور پیلوؤں اور افسانہ نویس صدیوں کی بول چال کی اردو زبان کو اجائی شعور سے لے کر آج تک دلچسپی کا باعث بنے رہا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ ہمارا اس طرح اس قصے سے کس قدر وابستہ ہے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قصہ چار درویش وہ تہذیبی نقش (Pattern) ہے اور اس کے "کرار" وہ نمونے ہیں جن کو بار بار دیکھنے میں ہمارا اسٹارٹو خاص دلچسپی رکھتا ہے اور آج بھی اپنے حلقے میں محفوظ رکھنا چاہتا ہے گو یا یہ قصہ قوم کے گھر میں ایک خاص مقام رکھتا ہے اور ہماری تہذیبی روح کا خاص جزو ہیں کر آج بھی زندہ ہے۔

میرامن قصے کی ابتدا اہل خدا وندت، رسول اور منتخب آل رسول سے کرتے ہیں اور پھر گہرا کرست اور اپنے حال پر آ جاتے ہیں۔ اس عمل میں ان کا ہر کردار سامنے آ جاتا ہے۔ اپنے مذہب سے تعلق میں وہ ناپ (Type) ہیں، انگریزوں سے تعلق میں وہ "فرزد" ہیں اور ادیب کی حیثیت سے وہ اپنی انفرادیت کا کامیاب نمونہ ہیں۔ "ہارٹ دیہات" میں قصہ گوئی کی وہی تکنیک استعمال ہوئی ہے جو قرآن و سنتی کے زیادہ تر قصوں میں ملتی ہے یعنی یکجا دی ایک جگہ جمع ہو کر اپنے قصے، جیسے سوانح عمری کہا جاسکتا ہے، سناتے ہیں اور آخر میں کسی باوقی البتہ صورت سے سب قصوں کی کڑیاں مل جاتی ہیں۔ "الف لکھی" میں شہزادہ قصے پر قصہ بیان کرتی ہے اور اس کے درپے یہ سب قصے ایک لڑی میں سمٹ آتے ہیں۔ "الف لکھی" کا گہرا اثر دنیا کی ہر زبان کے فنہ قصہ گوئی پر پڑا ہے۔ مغرب کے ادیب میں ہسکے چیو (Boccaccio) کی ڈیکا می رن (Decameron) میں اس آدی ایک جگہ میں جمع ہیں اور قصے پر قصے

چاروں درونگوئوں کی مرادیں بھی جنوں کے بادشاہ ملک شہنشاہ کی مدد سے برآتی ہیں۔ یہ واقعہ بھی داستانِ حراج کا حامل ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ وہ معاشرہ جس کے لیے یہ قصے وجود میں آئے ہیں ان سب باتوں پر دل سے یقین رکھنا تھا۔ خود میرامن اور ان کا ذہن بھی اسی مزاج کا حامل ہے۔ لہذا ”بارغ و بہار“ اسی داستانِ فضا کو ابھارتی ہے۔ وہ پانچوں قصے جو یہاں ملے ہوئے ہیں وہ سب دوسری داستانوں کے قصوں کی طرح ہیں اور اسی نوعیت سے جان ہوئے ہیں۔ اس سلسلے پر ”بارغ و بہار“ کو بھی داستان ہی کہنا چاہیے۔

”بارغ و بہار“ کا قصہ (سریلوپ) آزاد بخشت: قصہ خوب رنگ پرست (سب سے زیادہ خوب) ہے۔ طوالت کے اعتبار سے پہلے درونیش کا قصہ اس کے بعد آتا ہے۔ ہر قصے کی صورت ایک دوسرے سے الگ مختلف ہے۔ پہلے قصے کی صورت سب قصوں سے زیادہ دلچسپ اور زیادہ مربوط و مربوط ہے۔ اس میں جو ”تغیر“ (Suspense) ہے وہ فنی اثر کو گرا کرتا ہے۔ اور اسی سے ہر واقعہ حیرت میں داخل دیتا ہے اور ذہن اس کا راز جاننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ جب درونیش قصہ کی دیوار سے ایک صندوق کو کھینچے آتے دیکھتا ہے تو وہ حیرت میں پڑ جاتا ہے اور جب وہاں جا کر دیکھتا ہے تو ”ایک مثنوی، خوب صورت، انسانی سی صورت جس کے دیکھنے سے ہوش جاتا رہے، نگاہیں، جلوہ میں تر قرا نکھیں بند کیے کھلتی ہیں۔ آہستہ آہستہ ہوتے چلے جاتے ہیں اور یہ آواز صحت سے نکلتی ہے نہ کم بخت، بے دانا ہے ظالم پر جفا دہ اس بھلائی اور رحمت کا بھی تھا جو تھے کیا“۔ یہ دیکھ کر حقیر غصہ عروج کو پہنچ جاتا ہے اور ذہن یہ سوچنے لگتا ہے کہ یہ بے چین ہو جاتا ہے کہ یہ سب کیا بید ہے؟ قصہ آگے بڑھتا ہے اور حسنِ ضیافت کے بعد جب شہزادی کا غائب ہو جاتی ہے تو اس بید کا اثر اور گہرا ہو جاتا ہے۔ خود درونیش کی طرح، یہ قصہ پڑھنے والا بھی راز جاننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور جب اس بید سے آہستہ آہستہ پردہ اٹتا ہے تو درونیش اور شہزادی دونوں گھوڑوں پر سوار ہو کر سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔ سفر کے دوران میں شہزادی ایک بار پھر غائب ہو جاتی ہے۔ سرگرداں، پریشان درونیش اس کی تلاش میں لگتا ہے اور اب شہزادی کی تلاش پہلے درونیش کا مقصد حیات بن جاتا ہے۔ یہاں قصہ پڑھنے والے کا ذہن بھی پہلے درونیش کی خواہش کے ساتھ ہو جاتا ہے اور وہ بھی ذاتی طور پر اس کے ساتھ ہی سفر پر روانہ ہو جاتا ہے اور پھر کہیں آفریں جا کر شہزادی اور درونیش ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ کیسے ملتے ہیں؟ یہی مسئلہ قصے کی جان اور پڑھنے والے کی کمری دلچسپی کا سبب ہے۔ اس قصے کا قرینہ (Pattern) یہ ہے کہ اس میں تین دھار کے ساتھ پہلے ہیں اور بعد میں وہ سب مل کر اس طرح ایک ہو جاتے ہیں کہ ایک مسلسل و مربوط قصہ وجود میں آ جاتا ہے۔

دوسرے درونیش کے قصے کا قرینہ مختلف ہے۔ پہلا درونیش یکن کے ملک استجار کا بیٹا ہے اور دوسرا درونیش ملک فارس کا بادشاہ زادہ ہے جو حاضر عالی کی حکومت کا قصہ سن کر خود بھی بڑا آگاہی بن جاتا ہے اور ایک عظیم خیرات خانہ جاری کرتا ہے۔ وہاں ایک دن ایک فقیر آتا ہے اور ہمرے کی شہزادی کی ملاقات کا حال بیان کرتا ہے۔ بادشاہ زادہ دھواں گزرا سفر طے کر کے ہمرے کی شہزادی کے ہاں پہنچتا ہے اور اسے نکاح کا بیجا مہر دیتا ہے۔ شہزادی اپنے ملازم بہروز کے ذریعے اس جوان کا قصہ سناتی ہے جو ہر مہینے زمر کا مہر جان لے کر ایک محل پر سوار ہو کر آتا ہے اور مہر جان کو قہر کے حکام کو ماروا دیتا ہے۔ شہزادی یہ شرط رکھتی ہے کہ اگر بادشاہ زادہ اس راز کا حال دریافت کر لے تو وہ شہزادی کر لے گی۔ اس کے بعد شہزادی ذاتی ہمرے کی بیٹی کا قصہ سناتی ہے کہ کیسے اس کے باپ نے بے کیسے پر کہ وہ اپنی قسمت کا کھاتی ہے،

اسے جنگل میں ڈال دیا جہاں قسمت سے ایک دلینا اسے ملتا ہے جس سے وہ سب کو فیض پہنچا رہی ہے۔ لیکن کا بادشاہ زادہ شہزیم روز کو راز دہا ہوتا ہے اور شہزادے کا یہ راز معلوم کرتا ہے۔ راز معلوم ہونے کے بعد راز داہم دروہی وہ اس نو جوان شہزادے کی مدد کرنے کے لیے اس پر پی کی تلاش میں نکلتا ہے لیکن راز کا کام رہتا ہے اور باپس ہو کر خوشی کرنے والا ہوتا ہے کہ وہی سارا برقع پیش اسے دیدیتے ہیں جیسی پہلے درویش کو دی تھی۔ یہاں بادشاہ زادے اور ہمرے کی شہزادی کا قصہ ایک ہے۔ شہزیم روز کے شہزادے کا دوسرا دونوں قصوں کے درمیان میں چلتے ہیں اور دونوں کے قصوں کا خاتمہ نہیں ہوتا۔ بادشاہ زادے کی شہادت ہمرے کی شہزادی سے ملنے کا پہاڑ ہوتی ہے۔ یہاں قصے کی تہید ہے جس سے قصے کے درمیان کے نکتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر جتنی ہیں۔ ایک نئے خاتمے کے بغیر دوسرے کا خاتمہ نہیں ہو سکتا۔ یہاں دونوں قصوں کا خاتمہ ہوتا ہے جس کو جاننے کے لیے پڑھنے والا آخر تک ہے جگہ پر جاتا ہے۔

آزاد بخت بادشاہ کا قصہ محض ایک دھماکے کا قصہ ہے۔ اس میں خوبہ رنگ پرست کا قصہ ہی سب کچھ ہے۔ بادشاہ کا ایک نسل پرنا ذکر آتا اور روز پرکا سے ملتا کہ اس سے بہتر کی نسل ایک کتے کے بچے میں جڑے ہوئے ہیں۔ آزاد بخت قصے میں آ کر وزیر کو قید کر دیتا ہے اور وزیر کی بیٹی کو لے کے آگے چل کر خوبہ رنگ پرست کے پاس پہنچتی ہے اور اسے آزاد بخت تک لے آتی ہے۔ یہ سب قصے کی تہید ہے۔ وزیر زادی کے ساتھ آزاد بخت کے حضور میں آ کر رنگ پرست اپنا قصہ بیان کرتا ہے جو طویل اور مشغلی فیض ہے۔ اس میں واقعات کے بعد واقعات آتے ہیں جن سے رنگ پرست دو چار ہوا ہے۔ اس میں خوبہ رنگ پرست اور اس کے دو بھائیوں کا حال بیان میں آتا ہے۔ خوبہ رنگ پرست ہر بار محبت اور بھائی ہر بار بے وقوفی و دشمنی دکھاتے ہیں۔ یہاں واقعہ اور بے وقوفی کی حدیں تقاس سے دور ضرور ہو جاتی ہیں لیکن ان میں باخلاق اور صراحت کر رہے ہیں۔ ان واقعات کے بیان میں مختلف شہزادوں، ملکہوں اور جڑوں کے حالات بھی بیان میں آتے ہیں۔ گنہگار وزیر داد سے ملاقات، اس کا حال اور وہاں کی بہت پرستی کی نوعیت، بادشاہ بندہ سے کشمکش کا قصہ سب قصوں سے زیادہ طویل ہے اور یہاں ہم جوئی (Adventure) کے افسانوں کا سارنگ گرا ہوا جاتا ہے۔ پڑھنے والے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری مختلف داستانوں میں جو خروں کا حال بیان کیا جاتا ہے یہاں ان سب کا خلاصہ پیش کر دیا گیا ہے۔ بھائیوں کا قصہ خانے کے بعد خوبہ رنگ پرست ان جہاں پرست کا قصہ بھی ملتا ہے جو کتے کے گتے میں پڑے ہوئے ہیں۔ آخر میں وزیر زادی سے اس کی شادی ہو جاتی ہے اور ان کے بچے آزاد بخت کے پاس جڑے مہدی اور منصب پر فائز ہوتے ہیں۔ یہ قصہ پڑا تو خود اپنی جگہ مکمل ہے اور اس کی ترتیب و قرینہ "الف نلی" کے قصوں کی طرح ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں وہ گیم کا بادشاہ زادہ ہے اور اس کا قصہ تمام تر فرنگ کی شہزادی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے دو بچے ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف نعمان سیاح ہے جو فرنگ کی شہزادی اور اس کے چچا زاد بھائی کا قصہ ملتا ہے جو بخیرے میں قید ہے۔ بادشاہ زادہ (تیسرا درویش) بے تاب ہو کر شہزادی کے ملک پہنچتا ہے۔ وہاں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شہزادہ جو بخیرے میں قید تھا، گلی کا جانا چکا ہے اور اس کا کوکا اسے صندوق میں رکھ کر شہر میں لے جاتا ہے اور اس کا نام کرتا ہے۔ اس زمانہ سے درویش کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ اس کے توسط سے شہزادی تک پہنچتا ہے اور اسے حاصل کر لیتا ہے۔ یہ جوان، جس کا نام ہزار خان ہے، درویش اور شہزادی کو، بادشاہ سے جنگ کر کے نکال لاتا ہے۔

راستے میں ایک دریا چلتا ہے جس میں گھوڑوں پر سوار شہزادی اور بہنوں خاں ڈوب جاتے ہیں۔ یہ دیکھ کر درویش بھی خود کو شتم کرنے کے لیے دریا میں ڈوب جانا چاہتا ہے لیکن اس وقت سوار برقعہ پیش آ کر بٹا رستہ دیتے ہیں کہ پائس مت ہو۔ دونوں سے تیزی طاقت ہوئی اور اسے ملک روم جانے کی ہدایت کرتے ہیں جہاں اسے دو درویش ملیں گے۔ وہ ان سے ملے گا اپنی مراد کو پہنچے گا۔ یہاں بھی قیسے کے دو دھاکے ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے سے پوست بھی ہیں اور الگ بھی۔

چوتھا درویش بادشاہ لیکن کا بیٹا ہے۔ اس کا قصہ سب سے چھوٹا ہے۔ درویش کا باپ مرتے وقت اپنے بھائی کو وصیت کرتا ہے کہ وہ بھرا بیٹا ہو جائے تو اس سے اپنی لڑکی کی شادی کر کے غلبہ سلطنت اسے دے دینا لیکن بیٹا اسے مراد نہ مانے کا حکم دیتا ہے اور مہارک نامی غلام کو یہ کام سونپتا ہے۔ مہارک شہزادے کا دل سے وفادار تھا۔ اسے قتل کرنے کے بجائے وہ جنوں کے بادشاہ ملک صادق کے پاس لے جاتا ہے جو اس کے باپ کا دوست تھا۔ ملک صادق اس شرط پر بد کرے کہ وہ درویش اس کی محبوبہ کو جس کی تصویر اس کے پاس ہے، معاش کر کے لائے۔ مہارک اور درویش اسی لڑکی (محبوبہ) کے ملک نکلتے ہیں۔ وہاں ایک فقیر لڑکی پر آشوب کا قصہ اسے سنا ہے جس کے گھر میں اس کے باپ (بادشاہ) نے اسے اہل دیار ہے۔ درویش خود اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے مگر مہارک کی ہدایت پر اس کے قریب نہیں جاتا اور جب اسے لے کر ملک صادق کے پاس آتا ہے تو مہارک ایک ایسا تھل اس لڑکی کے جسم پر مل دیتا ہے کہ جب وہ ملک صادق کے سامنے آتی ہے تو بدبو سے اس کا دماغ پر آشوب ہو جاتا ہے۔ پیش میں آ کر ملک صادق مہارک اور بادشاہ زادہ (درویش) کو مارنے کی دھمکی دیتا ہے۔ بادشاہ زادہ ملک صادق کا گھر بھین کر اس کی تو عیس گھوسہ دیتا ہے۔ قیسے میں آ کر ملک صادق اس کے لات رسید کرتا ہے اور جب بادشاہ زادہ (درویش) ہوئی میں آتا ہے تو خود کو خاردار جنگل میں پاتا ہے۔ باہری کے عالم میں وہ جہاں دینے والا ہی تھا کہ برقعہ پیش آ کر کہتے ہیں کہ جلد روم کو جا۔ لیکن قیسے ہی آگے گئے ہیں۔ ان سے طاقت کر۔ یہ سارا قصہ چونکہ مہارک (غلام) کی وفاداری کا ہے اس لیے اس میں ایک ہی دھاکا لگا ہے۔ اس میں کل دو واقعات ہیں اسے چھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے اسے پہلکار بیان کرنے کے بجائے قصہ گو نے اسے لپیٹ دیا ہے اور اسی لیے اس قیسے کا ثیلا گہرا نہیں ہے جتنا حشاش پہلے درویش کی سر کا ہے۔

مجموعی طور پر ”ہارٹ و ہارٹ“ کو دیکھیے تو اس میں ترتیب، تعمیر و معانی اعجاز کی ہے لیکن قصہ گوئی کی قوت ہے بچا ہے۔ یہ قوت قصہ گوئی اسی سبب کی ہے جو الف بلی کا طرہ امتیاز ہے۔ تمام قصوں کے حصار لکھتے بیٹھتے جاتے ہیں اور قہر و جنس کی کیفیت کہیں کم نہیں ہوتی۔ قیسے سے قصہ لکھا ہے۔ ہر خاص آدی اپنا قصہ سنا تا ہے اور ہر قصہ دوسرے قیسے سے جڑ جاتا ہے۔ واقعات کثرت سے بیان میں آتے ہیں اور ان سے وابستہ اشخاص اپنی تعجب انگیز حرکات و سکنات سے قصہ چڑھتے دالے کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ قصہ چڑھتے ہوئے واقعات کے دور اور قیاس ہونے کی طرف دھیان نہیں جاتا اور افراد (کرداروں) کا بے ڈھنگا پن بھی نہ انہیں لگتا۔ عدم چٹائی اشخاص چڑھ جاتی ہے اور خواب کی سی دنیا چڑھنے والے کو خواب کے عالم میں لے جاتی ہے۔ اس لحاظ سے ”ہارٹ و ہارٹ“ کو قصہ گوئی کا شاہ کار کہنا چاہیے۔ سب قصوں میں یہ قوت یکساں نہیں ہے لیکن جہاں کم بھی ہے وہاں بھی نہ تا مگر ہے اور قاری کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔ خوب رنگ پرست کے قیسے کے تار بار بار لکھتے ہیں اور ہر بار لفظ بدل جانے کے باوجود غلو رنگ پرست کی ہے

مرد مراد و محبت اور اس کے بھائیوں کی انتہائی بے وفائی اس لیے ناگوار نہیں گزرتی کہ داستان کی موجودگیاں میں یہ سب کچھ فطری نظر آنے لگتے ہیں۔ آخری دو حصوں میں اختصار و بیکاری کو قدرے کم کر دیا ہے مگر جہاں تک واقعات کے بیان اور قصے کی انتہاؤں کا تعلق ہے وہ دلچسپ رہتے ہیں۔ مجموعی اثر و تاثر بھی اعلیٰ، بیان کی جادویت یہ سب مل کر اسے ایک ایسا شاہکار بنا دیتے ہیں جو ہمیشہ دیکھنے سے بچ رہا جائے گا۔

میرا خیال ہے کہ آج کے سائنسی دور کی خیر افضل ایجادات کے درمیان ”بانگ و بہار“ یا دوسری داستانوں مثلاً ”عظیم ہوشربا“ وغیرہ میں درج با فوق البشر واقعات اب اور فطری نظر آئیں گے۔ چاروں طرف آواز سے زیادہ اڑان والے طیاروں کے زمانے میں تختہ سلیمائی، اڑان کشوں، ابل کا گھوڑا اب ہمیں حیرت میں نہیں ڈالنا بلکہ عام فطری حیرت کا حصہ نظر آتا ہے جسے جدید ذہن بھی اب قبول کر لیتا ہے۔ چاروں گروں اور ساحروں کے آگ برساتے اور فوجوں کو چاک کرتے ہوئے آتشیں گولہ بھر طرف جنگوں میں دکھائی دیتے ہیں۔ افغانستان اور عراق پر امریکہ کے حملے حملوں کے مناظر ہم سب نے ٹیلی ویژن (جام جم) پر خود اپنی آنکھوں سے دیکھے ہیں۔ پہلے ”جام جم“ ایک تھا اور صرف ہوشیہ و جلید کے پاس تھا۔ اب یہ گھر گھر پہنچ گیا ہے۔ اسی لیے داستانوں میں بیان کی جانے والی جنگیں اور دوسرے واقعات اب زیادہ فطری دکھائی دیتے ہیں اور ان کی سائنسی تفسیر آج بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

”بانگ و بہار“ میں واقعات کے بیان کے ساتھ ساتھ ادب آداب، تعلیمی امور ملتے، دیکھ رکھا، غیباتوں اور سامان آرائش وغیرہ کے بیانات بھی ساتھ چلتے ہیں مگر وہ زیادہ طویل نہیں ہیں اور ایسے تو اڑن سے آتے ہیں کہ واقعات سے دھیان نہیں ہٹتا۔ ہر واقعہ اس دور کی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور قصے کی لطافت کو مزید دلچسپ اور پرکشش بنا دیتا ہے۔ اس عمل سے ”بانگ و بہار“ میں زندگی و تہذیب کی ترجمانی کا دل آویز رنگ چمکنے لگتا ہے۔ دونوں اور غیباتوں کے بیانات، دو باروں کا دیکھ رکھا، رسوم و رواج، ہوشیہ ہوں کے استقبال کے طور ملتے، مجلس کی سواری وغیرہ سے اس دور کی زندگی کی حقیقی چاکنی تصویر نظر ہوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس تصویر میں زندگی اس لیے بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ طور ملتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ زمانے میں واقعے تھے اور اس کی ہتھکڑیاں خود انھوں نے دیکھی تھیں۔ میرا خیال ہے کہ ان کیسے کہہ کر غیباتوں میں کون کون سے کھانے ہوتے تھے۔ کھانے کے اوقات کیا تھے۔ غروف کس قسم کے ہوتے تھے۔ لوگ سڑکیسے کرتے تھے اور سفر میں کیا کیا سامان ساتھ ہوتا تھا۔ پاناٹ کیسے ہوتے تھے۔ کس قسم کے پھول لگائے جاتے تھے۔ عورتیں کس طرح سنگھار کرتی تھیں۔ کون سے لباس پہنتی تھیں۔ لڑکیوں کے کیا مشطے تھے۔ اس زمانے کے لوگوں کے ہاتھ کیا تھے۔ دعاؤں کی کیا اہمیت تھی۔ کون کون سے موسم ہوتے تھے۔ بادشاہ و شہر کے پاس بچوں کی تعلیم کا کیا انتظام تھا اور کس قسم کی تعلیم دی جاتی تھی۔ بانگ و بہار کو پچھ کر اس دور کی تہذیب کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ یہ سب تصویریں آج بھی اس لیے جیتی جاگتی ہی محسوس ہوتی ہیں کہ یہ سب واقعہاتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ انھیں اس طرح بیان کیا ہے جس طرح انھوں نے دیکھا یا براہ راست دیکھنے والوں سے سنا تھا۔ اس لیے بانگ و بہار آج بھی ایک زندہ کتاب ہے اور آنے والے صدیوں میں بھی اسی لیے دلچسپ اور زرخیز رہے گی۔

اب ایک اور سوال یہ سامنے آتا ہے کہ اس قصے میں وہ کون سے افراد (کاراکٹر) ہیں جو زندگی کی ترجمانی

کرتے ہیں اور جن کو زندہ کہا جاسکتا ہے۔ "ہار و بہار" کے افراد کو ہم بدلتے مٹی میں "کر داز" تو اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ انھیں مہلتے کے دائرے میں لا کر باغ و بہار دیا گیا ہے اور انھیں، روحانی انسانوں کے مطابق، ہمارے کچل سا دیا گیا ہے۔ ہر سب لوگ دیکھ ہی غایب ہو جاتے ہیں جیسے ہر داستان میں نظر آتے ہیں سوائے ان چند کے جو دل پر نقش ہو جاتے ہیں۔ آزاد بہت ایک روحانی قسم کا بادشاہ ہے جو یوں حاکم اور اولاد پریدہ کے مکرہم ہے۔ چاروں درویش بھی روحانی شخصوں سے یا سوداگر زادے ہیں۔ مطلق کا تیسرے کے ہماری نگاہ سے اور اسی لیے انھیں زندگی جن پر ہماری نگاہ رہی ہے۔ سب مصائب میں جتنا ہیں اور غیب کی حد سے اپنے عقیدہ تک پہنچے ہیں۔ ان افراد کی فطرت میں کوئی ایسا بات نہیں ہے کہ ہمیں ان سے کوئی ہم دردی پیدا ہو جائے یا ان کی عظمتیں ہمیں متاثر کریں مگر جن لوگوں سے وہ ملتے ہیں ان میں سے کچھ افراد ایسے سامنے آتے ہیں جن کا بے ڈنکا کچن ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے اور جن کے عمل کا تاثر ہمارے حافضے میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ سب سے زیادہ تاثر پہلے درویش کے قصے کی ہیروئن کا ہے جو ملک و مطلق کے سلطان کی بیٹی ہے۔ پہلے اس کی بے بسی، پھر ذات، بددعا، اور آخر میں درویش سے زندگی بھر کی رفقاء اسے تمام روحانی خصوصیات سے، جو دوسرے قصوں میں آتی ہیں، بالاتر و مطلق کر دیتی ہے۔ اسی قصے میں پروف سوداگر کا تاثر بھی، جو صورت لوہی سے بے پناہ مطلق کی وجہ سے رہا کرتا رہ جاتا ہے۔ اس قصے کے زیادہ موثر ہونے کی وجہ یہ اصل ان کے قصوں کی قوت ہے۔ دوسرے درویش کی سیر میں سب سے زیادہ تاثر اس جوان کا ہے جو زندہ تل پر زمین ہاتھ سے سوا داتا ہے:

"ہاگہ جوان بہ خور زندہ تل پر زمین ہاتھ سے سوار ہو کر آہٹیا اور آخر کر داز تو ہٹتا۔ ایک ہاتھ میں تلھی سیف اور ایک ہاتھ میں تل کی تاحہ پکڑی اور مرجانی غلام کو دیا۔ غلام ہر ایک کو دکھا کر لے گیا۔ آدلی اچک کر دے لگے۔ اس جوان نے مرجان پوز اور غلام کو ایک کوار ایلی ماری کہ سر ہڈا ہو گیا اور آپ سوار ہو کر مڑا۔"

اس طور سے (دوسرے درویش کی سیر) کا قصہ بھی اس تاثر کو اور کرا کر دیتا ہے حالانکہ اس میں مافوق البشر عناصر بھی کافی موجود ہیں۔

"ظہر رنگ پرست" بھی بار بار کی دورانی اس حماقت کے بادشاہ، ایک زندہ و متحرک چیز ہے۔ اس سے طاقت ہونے والوں میں "دور و زادی" جو مرد کے لباس میں سامنے آتی ہے ہار و بہار کے ہماری کو متاثر کرتی ہے۔ اسی طرح "سکینا زہر ہاز" بھی بعد و صورت کا ایک چر و زور تاثر وہن پر جمع کرتی ہے۔ کتے کی حماقت اور اس کی وقار داری بھی دل میں دھند جاتی ہے۔

تیسرے درویش کے قصے میں "سکینی" کے ساتھ ساتھ بہتر و خاس کا حزم اور اس کی کارگزاری ایک ایسے ہیرو کا تاثر دیتی ہے جو کسی دور قصے میں نہیں ملتا۔

چوتھے قصے میں شیدی مبارک (غلام) اور بی بی ذات، مستقل حریف اور وقار داری سے ذہن میں محفوظ رہ جاتا ہے۔ یہ سب افراد کی "ہار و بہار" کا ایک لکھی کی طرح زندگی کا ترجمان بنا دیتے ہیں۔

"ہار و بہار" کا "نور و مریخ" سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ میراکن ہر فرد میں کچھ کچھ جان ضرور ڈال دیتے ہیں۔ یہ اثر اس وجہ سے بھی ہے کہ میراکن اپنے "افراد" کی بول چال کو زیادہ لطیف اور واقفیتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ یہی افراد "نور و مریخ" میں پھر سے بنے رہتے ہیں اور "ہار و بہار" میں پورے لگتے ہیں۔

”خفیث و عروسی مہنگو“ کو رہنے سے میرامن ڈرنا لگا، ناول نگار کا سا کام کر گئے ہیں۔ ڈرانا لگا، ناول نگار کر دلوں کی تحقیق ان کی بول چال ہی سے کرتا ہے اور بول چال کی زبان کے انفرادی کھنڈوں کو پکڑ کر لکھ دیتا ہے۔ ہمارے ہاں میرامن سے پہلے اگر مکالمے آتے تھے تو عام طور پر بنیادی زبان میں ہوتے تھے جیسے کہ ”نور طرز مرصع“ یا داستانوں میں نہیں ملتے ہیں۔ میرامن نے انھیں فطری سطح پر لا کر آورد میں ناول نگاری کا بیج بھریا اور یہی وجہ ہے کہ ”بارٹو بہار“ داستان ہونے کے باوجود ناول نگاری کے جذبے دور میں بھی ایک زندہ چیز ہے اور کردار نگاری کی ابتدائی منزل کا سراغ دیتی ہے۔ ڈاکٹر احسن قاروقی نے لکھا ہے کہ ”میرامن کے یہاں ”مکالمہ“ اور ”بیان“ کی زبان ایک ہی ہے۔ اس معنی میں وہ ناول نگار کے دائرے سے نکل کر پھر داستان نگار کے دائرے میں داخل آ جاتے ہیں مگر ناول کی تاریخ میں ان کی سب سے بڑی اہمیت یہ رہے گی کہ انھوں نے ناول کے لیے موزوں زبان کی بنیاد ڈالی“ (۳۳۳) میرامن کے ”بیان“ میں عام بول چال کی زبان کے ساتھ ان کے اپنے مشاہدات و تجربات بھی شامل ہیں جن سے ”بیان“ میں واقعہ جاتی رنگ پیدا ہو گیا ہے مثلاً جزیرۂ ترک کا یہ بیان دیکھیے جو واضح طور پر انگریزی دور کے ٹکٹے کا بیان ہے:

”جب شہر دیکھا کہ کوئی شہر اس شہر کی خوبی کو نہیں سمجھتا۔ ہر ایک بازار کو بے میں پختہ سڑکیں بنی ہوئی اور پھر گاڑا کیا ہوا۔ صفائی ایسی کہ ایک چمک نہیں پڑا نظر آتا یا، کوڑے کا تو کیا ذکر ہے۔ اور عمارتیں رنگ پر رنگ کی اور رات کو راستوں میں دورست قدم بہ قدم روشنی اور شہر کے باہر باغات کے جن میں عجائب گل بوٹے اور میوے نظر آئے کہ سوائے بہشت کے نہیں اور نہ ہوں گے“

نہیں کہیں مکالموں میں ایسی باتیں آ جاتی ہیں جو میرامن کے تجربے سے سٹوری ٹیلی ہیں مثلاً جیسے درویش کی سیر میں ”خفی“ کی باتیں:

”مجھے جو کم بخش کی، وہ روزہ بند کیا، ایک بڑا سیاحیہ خان کی خانہ، اس کا خدا کرے منہ کالا۔ ہاتھ میں تھیل لٹکائے، برقع اوڑھے، دروازہ کھلا پا کر اندر چل آئی اور سامنے ملک کے کھڑے ہو کر، ہاتھ اٹھا کر دعا دینے لگی کہ اے اے! میری تھو چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کافا کی بگڑی قائم رہے۔ میں غریب و غنی فقرتی ہوں۔ ایک چینی میری ہے کہ وہ وہی سے پورے دن اور روزہ میں مرمتی ہے اور تھو کو اتنی وسعت نہیں کہ اڑھی کا تیل چراغ میں جلاؤں، کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں۔ اگر مرگئی تو گھر کف کیوں کر کروں گی اور جتنی تو دانی چٹائی کو کیا دوں گی۔ اور سچی کو تھو ارا کہاں سے پلاؤں گی؟ آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوک پیاسی پڑی ہے۔ سہا جزا دینی! اپنی خیر دیکھ لکھا پار چہ دلا تو اس کو پانی پینے کا ادھار ہے“

ایسے بیان سے ”بارٹو بہار“ کی روحانی فضا میں واقعیت کا رنگ آ جاتا ہے۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ میرامن زندگی کے اپنے تجربے اور مشاہدے پر کم کر کے جتنی جاگتی خفگی زندگی کی تصویریں اُتار رہے ہیں۔ آزاد بہشت کی سرگزشت کا وہ حصہ دیکھیے جہاں دزیر زادی خوجہ رنگ پرست کو لے کر آتی ہے اور اپنے گھر میں سوار کر کے بے گیس میں داخل ہوتی ہے۔ اور ماں سے ملتی ہے تو بیان میں میرامن کا مشاہدہ شامل ہو کر واقعیت کے رنگ کو واضح اور گہرا کر دیتا ہے اور خفیث

اردو گفتگو اس میں ایک ایسا درجہ چھوٹک دیتی ہے کہ ”ہاٹ دیہار“ اخذ وترجمہ کے بجائے تصنیف بن جاتی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ”ہاٹ دیہار“ میں اخذ وترجمہ کی نوعیت کیا ہے، میرا من کا وہ بیان پڑھیے جو انھوں نے اپنی دوسری کتاب ”گنج خونی“ کی تہذیب میں درج کیا ہے۔ سمجھتے ہیں:

”لفظ فارسی کے ہر پہلو میں کہنے میں کچھ لطف اور مزہ نہ دیکھا، اس لیے اصل مطلب کو لے کر، اپنے محاورے میں سارا احوال بیان کیا اور جس طرح شیخ سعدی شیرازی کی ”گلستان“ گنج فارسی کے کتب میں پہلے کام آتی ہے، وہ یہی میں نے بھی اردو کے مصنف کی زبان کو بے بیچ و رکاوٹ، جیسے بادشاہ سے لے کر امراء اور ان کے ملازم بولتے ہیں، بولا۔ دلائل عربی اور فارسی کی نقلیں اور اصطلاحیں چاہتا تو بہت سی بھر دیتا، لیکن یہ زبان کچھ کیفیت نہ پاتی بلکہ آمیزش پا کر کچھ اور کی اور ہو جاتی۔ اب یہ مبتدی کے واسطے قانع مند اور تہذیبی صاحب دریاخت کو پسند آئے گی کہ کیا بے لگا دور پڑاؤ کی مانند اس کی عبارت رہ اس اور مثال کھڑے ہوا پائے کہ میرا ان محاور اور صاف پاتا ہے، وہ اس ہے“ (۳۵)

میرا من نے یہی کام گنج خونی میں ”ہاٹ دیہار“ میں کیا یعنی ”اصل مطلب کو لے کر اپنے محاورے میں سارا احوال“ اس طور پر بیان کیا کہ گل کرستی کی قربانی کے مطابق اردو گفتگو ”میرا درجہ کے لوگ ہندو سلطان، عورت، مرد ملو کے ہائے، خاص و عام آپس میں بولتے چلتے ہیں“ اس میں در آئی۔ یہاں تہذیب ”نور و مزاج“ سے اخذ کیا گیا ہے لیکن بیان ان کے تجربے و مشاہدے کے ساتھ ہماری طرح میرا من کا ہے اور اسی وجہ سے ”ہاٹ دیہار“ ترجمہ نہیں بلکہ میرا من کی تصنیف بن جاتی ہے۔ ”گنج خونی“ میں میرا من اس سطح تک نہیں پہنچتے۔ ”ہاٹ دیہار“ میں میرا من عربی فارسی کے ہر حاصل الفاظ استعمال نہیں کرتے بلکہ خاص شکلی اردو لکھتے ہوئے عربی و فارسی کے وہ الفاظ جو بول چال کی زبان میں کمال کر ایک جان ہو گئے ہیں، بے تکلفی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی لفظ ”ہاٹ دیہار“ کی جان ہے۔ وہ بات حیات کے لچکے کو اپنے بیان میں اس طرح ابھارتے ہیں کہ لڑکے بولتے ہیں۔ اسی خصوصیت کی وجہ سے اس نثر میں، انھارویں صدی عیسوی کے مختلف طبقات کی بول چال کی زبان، اپنے تہذیب اور رنگ رنگ لہجوں کے ساتھ محفوظ ہو گئی ہے۔ اس نثر کا مزہ و سدا بہار ہے۔ طوالت کے بارے میں بہت سی مثالیں تو نہیں دی جا سکتیں لیکن بول چال کی زبان میں محاوروں کی زبان کے یہ چند نمونے دیکھیے۔ واضح رہے کہ محاوروں کی زبان میں بھی یکساہت کی زبان الگ ہے۔ بادشاہ و درجوں کی زبان جدا ہے اور باغیوں کی بولی ٹھوٹی الگ ہے اور یہ زبان موقع و محل کے عین مطابق استعمال ہوتی ہے جس سے ساری تصنیف مہک اٹھی ہے

”میرے بدلے میرے بیوی کو اپنے پیٹ میں رکھ کر چھوڑا تھا لیکن میری تلاش میں تھیں۔ جب مجھے اس حالت میں دیکھا اور سب ماجرا سنا، آٹسو بھر لائیں اور فرمایا: اے بکلت، ناشتی، تو نے جان بوجھ کر نام و نشان بادشاہت کا سارا کھوپا۔ جزیرا خوں اور اپنی زندگی سے بھی ہاتھ دھویا۔ کاش کہ میرے عوض میں چتر چلتی تو میرا آتا۔ اب بھی تو پھر، جو قسمت میں تھا سو اور آپ آگے کیا کرے گی؟ جیسے کی دوسرے کی.....“

دوسرے درجہ میں کی میرا یہ اقتباس دیکھیے۔ یہاں محاوروں کی زبان دھارہ کا لہجہ اور سادہ بول چال، بیان کو دلچسپ کر رہا

ہے۔

”دُور کے نکل کے آدمی حیران ہوئے کہ یہ مرد کون کس آیا۔ سوراگر بچہ (یعنی چینی دُور بکری) اپنی ماں کے پانچو پر جا گری اور روئی، اور بولی کہ میں تھواری ماں پائی ہوں۔ سنتے ہی دُور بکری تنگم کا گھاس دینے لگی کہ اسے تیزی اور بڑی جھگ ہوئی، اپنا منہ توڑنے کا کیا اور خاندان کو رسوا کیا۔ ہم تو تیزی جان کو دیکھتے ہیں کہ سب کے تھوڑے ہاتھ دھو بیٹھے تھے، چارٹ بڑا۔“

یہ صلیا شیطان کی مخلوق تھی، کئی کا اقتباس ہم پہلے دے آئے ہیں۔ ان سب کو طار کر چہ ہے تو محسوس ہوگا کہ ان سب میں رنگارنگی ہے، بیان میں صراحت ہے، تحریر انہیں ہے، زبان کا لہجہ اور ذخیرہ الفاظ موقع و محل کے عین مطابق ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ بات چیت کا لہجہ سارے بیان پر غالب ہے۔ سرگزشت آزاد بخت میں کنیا زہر باد، جو بعد ہے، ان الفاظ میں اپنی جتا ساتی ہے۔

”اے جوان الب میرا جراسن۔ میں کنیا زہر باد کے دیس کے راجا کی ہوں اور وہ سمجھو، جو زندان سلیمان میں قید ہے، اس کا نام بہرہ مند ہے، میرے پتا کے مغزی کا بیٹا ہے۔ ایک روز مہاراج نے آسمان دی کہ جتنے راجا اور گور ہیں، میدان میں زہر سمجھو کے نکل کر، میر اندازی اور چھانک بازی کریں، تو گھڑ پڑھی اور کسب ہر ایک کا ظہور ہو۔ میں رانی کے خیزے، جو میری مانتھیں، اتاری پر او، نسل میں چٹلی تھی اور دانیوں اور سبیلیاں حاضر تھیں، قماش دیکھتی تھی۔ یہ دیوان کا پست سب میں حضور تھا اور گھوڑے کو کاوے دے کر کسب کر دیا تھا، لہجہ کو بھایا اور دل سے اس پر جھنجھی۔ مدت تک یہ بات کہتے رہی۔“

تیسرے دور ویش کی سیر کا یہ اقتباس دیکھیے۔ اس نثر کا رنگ قدرے جدا ہے لیکن عام طویل چال کی زبان اسی طرح عادی و مقرر ہے۔ لیکن اور رنگ ہے جو ساری ”ہاٹ دیوار“ پر چڑھا ہوا ہے:

”جب شہر کے دروازے پر آیا۔ ایک نعرہ مارا اور غڑ سے نکل کر ڈال اور رنگ ہاتھوں کو ڈالنت فریت کر لٹکا مارا کہ یہ چودہ اپنے خاوند کو جا کر کہو کہ بھڑا دھاس، ملک میرنگار اور شیرازہ کام گارگی، جو تھارا دلا دیا ہے، ہانگے پکارے لیے جاتا ہے۔ اگر مردی کا کچھ فٹ ہے تو پاہر لٹھو اور ملک کو جھین لو۔ یہ نہ کہو کہ چپ چاپ لے گیا۔ نہیں تو گلے میں پیسے آرام کیا کرو۔ یہ خبر بادشاہ کو جلد جا پہنچی۔ دُور میرا بھتیجی کو حکم ہوا کہ ان بڈ ذات ملسدوں کو باغیچہ کر لے گا جان کے سرکات کر حضور میں پہنچاؤ۔ ایک دم کے بعد فٹ فوج کا حضور ہوا اور تمام زمین و آسمان گروہ باد ہو گیا۔ بھڑا دھاس نے ملک کو اور اس فقیر کو ایک در میں پلے، کہہ کہ پارہ پٹے اور جان پور کے پلے کے برابر تھا، گھڑا کیا اور آپ گھوڑے کو گھٹیا، اس فوج کی طرف بھرا اور شیر کے مانند گولج کر، مرکب کو ڈھپ کر فوج کے درمیان گھسا۔ تمام لشکر کائی سا چٹ گیا اور یہ دونوں سرداروں خٹک جا پہنچا۔ دونوں کے سرکات لیے۔ جب سردار بادے گئے، لشکر خنجر بڑھو۔ وہ کہادت ہے۔ سر سے سردار جب نکل پھوٹی برائی برائی ہو گئی۔“

زبان دیوان کا یہ صراحت ”ہاٹ دیوار“ کی نثر کا حسن ہے، منفرد رنگ ہے۔ میرا من بول چال کی زبان، کوالی سی سلی پر استعمال

کر کے، اور دوسری اس توانائی کا اختیار کرتے ہیں جو موجود ہونے کے باوجود اب تک اس طرح استعمال نہیں ہوتی تھی۔ یہ ایک بنیادی بات تھی جس پر ہر ایک جمل کریمزمن نے آئندہ آنے والوں میں احتیاط کا ایسا تصور بھونکا کہ اور دوسرا کاوش اور راستہ ہی بدل دیا۔ اس سطر میں کبھی بات کو بیان کرنے میں کسی قسم کا گھٹک پن نہیں ہے اسی لیے سطر میں سچے موقعوں کی سی آپ آگئی ہے۔ میرا اس جو بات کہتے ہیں اس کے لیے وہی الفاظ اور اصطلاحیں لائے ہیں جو اس کے مخصوص ہیں مثلاً ایک جگہ جو امرات کا ذکر کرتے ہیں تو جان سطر میں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

”ہر ایک قسم کے جواہر دیکھے کہ ایک ایک دانہ ان کا خراج سلطنت کا کیا جا ہے۔ ایک سے ایک ان مول۔ ذول میں اور قول میں اور آپ داری میں۔ اور ان کی چھوٹ پن سے سارا مکان پرانوں ہو گیا۔“

اب اس کے بعد وہ مقام دیکھیے جہاں وہ حیر چلانے کے عمل کو بیان کرتے ہیں:

”گھوڑا بھی باد سے پائیں کرتا تھا چلیں اس کی گردن کو نہ بچھا۔ وہ اور ہوا بھی پیٹے پیٹے ہو گیا اور میری بھی جیب مار سے پیاس کے چٹختے تھی۔ یہ کچھ نہیں چٹا شام ہونے لگی اور میں کیا جانوں کہ کہاں سے کہاں نکل آیا۔ لاچار ہو کر اسے بھلا دوں اور نکلتی میں حیر نکال کر اور قربانی سے کمان استعمال کر چلنے میں جو ذکر کشش کان تک لاکر، دان کو اس کی تاک اللہ اکبر کہہ کر مارا۔ بارے پہلا ہی میرا اس کے پاؤں میں ترازو ہوا تب نکلوا تا ہوا پہاڑ کے دامن کی سمت چلا۔“

یہی صورت و ظہور الفاظ کی ہے۔ موقع ذیل کے مطابق ایسے موزوں الفاظ نظر کو بہاتے ہوئے سامنے آتے ہیں کہ سطر قافی اثر کے اعتبار سے صحت سے بولی جاتی ہے۔ مثلاً یہاں دیکھیے۔ پاؤں کا کھیت ہے اور جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ان سے زیادہ موزوں الفاظ تلاش نہیں کیے جاسکتے:

”وہ کھیتے پاؤں کا تھا۔ وہ آدمی آگ کا لالہ تھا کہ پاؤں کے ہونے کرتے تھے اور کھاتے تھے“

”ہونٹ“ ہرے (کچے) پتے کو کہتے ہیں اور ”ہونے“ لالہ یا پھلنے ہوئے ہونٹ کو کہتے ہیں۔ بول چال کی زبان میں لکھی جانے والی یہ سطر جب مرید جملوں کے ساتھ بیان میں آتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک خفاف دریا ہے جو مناسب تیزی سے رواں دواں ہے۔ پہلے درویش کی سیر میں بہن اپنے چہیتہ بھائی سے اس طرح مخاطب ہوتی ہے:

”ایک دن وہ بہن، جو بھائی والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی، کہنے لگی، اے حیران تو میری آنکھوں کی چٹکی اور ماہاپ کی موٹی مٹی کی نکلتی ہے۔ حیرے آنے سے میرا کچھا غصہ ہوا۔

جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا، لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے۔ مگر میں تیشہ دہتاں کو لازم نہیں۔ جو مر دیکھوں ہو کر گھیرتا ہے اس کو دنیا کے

لوگ ملے دیتا دیتے ہیں، مخصوص اس شہر کے آدمی۔ چھوٹے بڑے بے سبب تمھارے رہنے پر نہیں گئے۔ اپنے باپ کی دولت دینا کھا کر بیٹوں کے گلوں پر آ پڑا۔ یہ نہایت بے لبرتی اور

میری تمھاری چٹائی اور ماہاپ کے نام کو سب لالچ لگنے کا ہے۔ جس تو میں اپنے چڑے کی جو چاں بنا کر پیتا ہوں اور کھیتے میں ڈال رکھوں۔ اب یہ طالع ہے کہ سڑکا قصہ کرو۔ خدا

جانے تو دن پھرے۔“

یہ لہجہ یہ انداز بیان ایسا ہے جیسے باتیں کرتے ہیں۔ خالص ہندوستانی بول چال کی زبان کا استعمال، اعلیٰ اور میان کی مجلس، موقع و محل کے مطابق رد و رد و رد و رد اور الفاظ کا ہر تازہ و خصوصیات ہیں جو "بارگ و بہار" کی سدا بہار نثر کا جو ہر ہیں۔

"ہاں اس وقت سے متکہ رہا اور نا خوش مزاج پر چھا گئی۔ تمہیں یہ قیامت اس ایسے جیسے نے یہ کہ ساقی اس چمن تل کو بچایا۔ اس وقت میں اپنا لہو جیتی تھی اور جیسے غولی کو کوئی کوئے کے ساتھ ایک ٹھہرے میں بند کر رہا ہے، نہ ہانسنے کی فرصت باقی تھی اور نہ چھینے کو جی چاہتا تھا۔ قصہ مختصر، وہ شراب پونہ کی پونہ تھی جس کے پینے سے آدمی میدان ہو جائے۔ دو چار جام پے اور پے اسی نیز آب کے جو ان کو دے اور آدھا پلا جو ان کی صحت سے میں نے بھی نہ ہر مار کیا۔ آخر وہ ٹھیک رہا، بے عیاں بھی بدست ہو کر اس مردود سے بے ہودہ لائیں کرنے لگی اور وہ چلا بھی نکلے میں بے لحاظ ہو چلا اور نا متقول حرکتیں کرنے لگا۔ گھٹے یہ غیرت آدمی، ما کر اس وقت زمین بھی بھانے تو میں اس میں سا چاؤں لیکن اس کی دوستی کے باعث میں بھلی اس پر بھی چپ ہو رہی۔ پر وہ تو اصل کا پانی تھا، میرے اس در گذر کرنے کو نہ سمجھا، نکلے کی لہر میں اور بھی دو پیا لے چڑھا گیا کہ رہتا سہتا ہوش جو تھا، وہ بھی کم ہوا اور میری طرف سے مطلق و حرا کا بی سے اٹھا رہا۔ بے شری سے شہوت کے قلعے میں میرے در و در اس بے حیائے اس بندو سے صحبت کی اور وہ گھٹل پانی بھی اس حالت میں چپے پڑی ہوئی لہر سے تلے کرنے لگی اور دونوں میں چڑھا جاتی ہوئے لگی۔ خاص بے وقار میں دکھا، خاص بے حیائے میں حیا بھی دروغ دے لڑھکنے، میری اس وقت سے یہ حالت تھی جیسے اوسر چکی ڈوبی، گاؤے چل رہے تھے۔"

پہل....

اس نثر میں دیکھیے کہ کسی درجاوت کے ساتھ، عام بول چال کی زبان کا اننگلی مطلب کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ بیان میں ایک ایسا فطری آہنگ، ایک ایسا توازن ہے کہ کسی لفظ کو اپنی جگہ سے نہیں ہٹایا جاسکتا۔ کہا نہیں اور بھارے بیان میں ہوتی کی طرح بڑے ہوئے روشنی سے رہے ہیں۔ وہ لوگ جو بول چال کی عام زبان کی قوت و یکتا اور جانتا چاہتے ہیں، انہیں "بارگ و بہار" اور اردو "خطوط غالب" میں اس نثر کی عظمتوں اور حقیقی قوت کو تلاش کرنا چاہیے۔ نثر اگر بول چال کی زبان سے قریب رہے تو بیان سے از خود روشنی پھوٹنے لگتی ہے۔ یہی وہ ہے کہ "نور طرز مرصع" تاریخ کی بھولی لیں چا کرتی ہے اور "بارگ و بہار" پورے منظر پر چھا جاتی ہے۔

اس نثر میں متراوقات بھی کثرت سے آتے ہیں لیکن یہ ایک ہی بات کی تکرار نہیں کرتے بلکہ بات کو حسب ضرورت بھینکا کر روشنی کر دیتے ہیں۔ "بارگ و بہار" میں جہاں جہاں متراوقات آتے ہیں، وہ متراوت ہونے کے باوجود ناگ سے اپنے ٹھہرہ سنی بھی رکھتے ہیں مثلاً یہ نکلے دیکھیے

(۱) "جتنے چہرہ نکار، جب کھرے مسج خیرے ماحالی کیرے دو قازا تھے....."

یہ سب لوگ چہرے ہیں لیکن ہر متراوت، چندی کی مختلف نیتوں اور پہلوؤں کا اظہار کر رہا ہے اور محض ایک ہی بات کو ہر انہیں رہا ہے۔ متراوات کے برعکس کی "بارگ و بہار" میں عام طور پر یہی صورت ملتی ہے۔

(۲) "اور وہ رات بچیم، امیر عیال داروں کا جنازہ اور افریقہ اس کو کر دیکھے....."

(۳) ”دو پچھلی آوی لفظ ہے، پہلا گڑے، ملت کے کھانے پینے والے، سہوٹھے، خوشامدی آکر آٹھا ہوئے“

(۴) ”توکر چاکر بیٹے، داخلہ، داخلہ، داخلہ، خانی سب چھوڑ کر نکال دے گئے۔“

ان سٹالوں میں بھی ہر قطعہ مختلف معنی رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود محراب بھی ہے اور نثر کی روانی میں، پہاڑ کے سن کو اکسار ہے۔

”پہاڑ دو پہاڑ“ کی نثر میں استعارے کا استعمال بھی بار بار ہوا ہے لیکن وہ بھی اسی نثر کے حواج کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے اور اچھا لگتا ہے: جیسے

”لیکن فرد غزل غزل گانی کا پہل ہے، اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا۔“

یہی صورت تشبیہوں کے استعمال میں ملتی ہے جو سن نثر کو بڑھاتی ہے جیسے:

”وہاں سے باغ کی طرف چلی۔ دیکھا تو ٹھیک اس باغ کی بہار بہشت کی برابری کر رہی ہے۔ قطرے میوہ کے درختوں کے سر سبز چوں پر جو پڑے ہیں، گو یا زمرد کی چڑیوں پر موتی جڑے ہیں اور سرنگی پھولوں کی اس ابر میں انکی ٹھنکی لگتی ہے جیسے شام کو شفق چھوٹی ہے اور نسروں کا نور فرش آئینے کے نظر آتی ہیں۔“

اسی طرح کہاوتیں اور محاورے آتے ہیں۔ عناصر چائے آتے ہیں لیکن پڑھتے ہوئے محسوس بھی نہیں ہوتا کہ یہاں تھپتھپ آتی ہے یا یہاں استعارہ بیان میں صمن پیدا کر رہا ہے۔ لیکن نثر کے صمن کا ہاؤ آپ کو سمجھ کر رکھتا ہے۔ میرامن کے ہاں نثر کو سوار سکھار سے سہانے کے باوجود وہ صمن کی شخصیت اور اس کا جمال ہر دوسری چیز پر غالب رہتا ہے۔

یہی صورت مٹھلی نثر کی ہے۔ ”پہاڑ دو پہاڑ“ کی نثر میں جہاں بھی قافیے استعمال میں آتے ہیں، ”فساتہ جانب“ کی طرح قہوے ہوئے نہیں معلوم ہوتے بلکہ قوت اظہار اور بات کو جھاکر بیان کرنے کے عمل میں جان ڈال دیتے ہیں مثلاً:

(۱) میں یہ قہلی پا کر اپنی استقامت کے مکان پر آ کر بکھر تھا کہ کب شام ہو، جو میرا مطلب تمام ہو۔۔۔“

(۲) ”میں جیٹھری شبت ہے۔ اگر کارٹر ہے تو بھی یہ کبھی سہ ہے۔ اور حیرا کیا کام ہے کہ حیرا یہ کام ہے۔“

(۳) ”صبح تک سہا اختیار دیا کیا اور آ سوزاں سے صندھو کیا کیا۔“

(۴) ”ماکر مجھے اس مگر سے تو چلاؤ گے گا تو اس کی خدمت کے عوض بہت کچھ پاؤ گے۔ جہاں تیرا گئی چاہے لے جا کر کھپاؤ گے اور مجھے یہ خوش خبری دالوے۔“

ان سٹالوں کو دیکھیے تو یہاں قافیہ نثر کے مجموعی اثر پر حاوی نہیں آتا اور نہ قاری کا دھیان قافیہ کی طرف جاتا ہے بلکہ قہوہ جی بات پر راتی ہے جو اس موقع پر بیان کی جا رہی ہے اور ساتھ ہی قافیے سے پیدا ہونے والی جھٹکا نثر کے صمن میں گہرا اثر پیدا کر سکا ہوا چلاؤ گانی راتی ہے جس سے صمن پر اور گھسار جاتا ہے۔

میرامن کی نثر میں کہاوتیں بھی بار بار آتی ہیں مگر اس طرح آتی ہیں جس طرح حدادی بول چال میں آتی ہیں۔ آئے میں تک کے برابر۔ کہت بھی آتے ہیں کہ یہ بھی بول چال کی زبان کا حصہ ہیں۔ اسی طرح ٹھیسے بھی آتے ہیں جہاں ج بھی زبان پر جڑے ہوئے ہیں جیسے:

(۱) ”آکر آوی میں رہم نہیں تو وہاں انسان نہیں۔“

(۲) ”مرد کو چاہیے جو کہے سو کرے نہیں تو جھوٹ (زبان) میں ان کو بھی خدا نے دی ہے۔“

(۳) ”سب آدمی آپس میں فی الحقیقت ایک ہیں۔“

(۴) ”انگلیں ہاں سب سے عزیز ہے۔ کوئی آپ سے کوئی میں نہیں کرتا۔۔۔۔۔“

”بارغ وہباز“ کی سڑ کے جملوں کی ساخت بات چیت اور بل جال کے انداز کی ہے جس پر قاری جملے کی ساخت کا بھی کہیں کہیں ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔ جیسے دوران بات چیت لکچے کی ضرورت کے مطابق، قائل، مفعول، فعل کی ترتیب بدل جاتی ہے اور اس تبدیلی سے لکچے کا تاثر دوسرے تک پہنچ جاتا ہے، جیسا کہ ”بارغ وہباز“ میں ملتی ہے۔ جملہ مفعولہ کے استعمال سے جملہ دار ہو جاتا ہے اور فعل دور چاہتا ہے۔ یہ صورت بھی میرامن کے جملوں میں سامنے آتی ہے۔ اکثر بات چیت کے دوران بات کرنے والا اپنی کسی خاص کیفیت یا حالت جیسے، ہلکا، خطرہ، کھیرہ کو ایک ہی سانس میں تیزی سے بیان کر دیتا ہے۔ جس سے قتلے کی ساخت بدل جاتی ہے۔ یہ صورت بھی ہمیں ”بارغ وہباز“ کے جملوں میں ملتی ہے۔ یہی بات کی وضاحت کے لیے ”بارغ وہباز“ سے یہ چند جملے دیکھیے:

(۱) ”ساری رات دروازے کمرہوں کے بند ہوتے اور کان میں بازار کی گلی رات میں۔“

(۲) ایک بارگی آجینے کی طرف جو نکلیا کرتے ہیں تو ایک سفید بال موچوں میں نظر آتا ہے یا تھوڑا (تحقیق کے چمک رہا ہے۔

(۳) ”دروغ ٹھیل جو غصہ کی روح کے ان کو بخشنے اور اپنے تئیں محبت دینا جو دیکھ کر دل کو اس فطرتِ انصاف سے ہتیار رکھے۔“

(۴) ”ایک بارگی بادشاہ کو دور سے ایک شعلہ سا نظر آتا ہے یا تھوڑا چمک کے تارے کے روشن ہے۔“

(۵) ”میں بھلے رہے کی زبان سے نجات پاؤں اور تو داخلِ ثواب کے ہو۔“

(۶) ”فیاضت قبول کرنی مست رسول کی ہے۔“

(۷) ”ہمارے جس جس طرح سے شام ہوئی اور دن پہاڑ سا چمکتا ہے سے نکلا۔“

(۸) ”وہ اپنی عادت پر دریا کے گھاٹ تک گیا اور اٹھان چڑھا، جس طرح ہر سال کرتا تھا۔“

(۹) ”اُس نے بارہ دانے اعل کے ہر ایک سات سات حقانی کا ہے۔ پہنچ میں نصب کر کر، کتے کے گھگھے میں ڈال دیے ہیں۔“

(۱۰) ”ایک کٹا جواہر کا پٹا گھگھے میں اور سونے کی زنجیر سے بندھا ہوا دیکھا ہوا بیٹا ہے۔“

(۱۱) ”اور شراب سے دھو دھو کر، دھوئیں کو تانگے دے کر، مرہم لگا دیا اور بیٹو ملک کا عرق پانی کے بدلے میرے حلق میں چھایا۔“

(۱۲) ”جواہر کا یہ بڑے نے جو دیکھتے ہو، ان کا یہ باہر ہے کہ گھما رہے باپ نے جراتی کے وقت سے ملک سادق، جو بادشاہ جنوں کا ہے، اس کے ساتھ دو تکی اور آدھ درخت پیدا کی تھی۔“

(۱۳) ”اُسے شہزادے! سمجھی یہ حالت ہے کسی کی دیکھ کر گھگھے پاتا یا۔۔۔۔۔“

(۱۴) ”جہاں پناہ سلامت، حضور کے شریف لانے کی خبر طرف طرح خانے کے سن کر نہایت خوشی حاصل ہوئی۔“

نکولہ ہلا مٹالوں میں تین قسم کے جملے ملتے ہیں۔ ایک قسم ان جملوں کی ہے جہاں قائل، مفعول، فعل

اور فعل کی ترکیب قائم نہیں رکھی گئی ہے اور بول چال کی زبان کو ترجیح دی گئی ہے جیسا کہ جملہ ۵۰۳ اور ۷۰۷ سے واضح ہوتا ہے۔ یہاں جملے کی ساخت پر، جہاں فارسی جملے کی ساخت کا بیکاسا اثر نمایاں ہے، وہیں بول چال کے لہجے نے اسی ساخت کو پراثر بنا دیا ہے۔ دوسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں غلط دستور کو آخر میں، فارسی ترکیب نحوی (Syntax) کے مطابق، لفظ ”کہ“ سے جوڑ کر دیا گیا ہے جیسا کہ جملہ ۴ اور ۳ سے واضح ہے۔ تیسری قسم جملے کی وہ ہے جہاں جملہ مترفع کو جملے میں لایا گیا ہے۔ اس سے جملہ قہار ہو گیا ہے لیکن ”فعل“ ”زور“ چاہا ہے۔ جملے کی اس ساخت پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہے۔ یہ وہ ساخت ہے جو لغت جاس جانی کے ”جنگ“ نامہ (فارسی) میں ملتی ہے جیسا کہ یہاں جملہ ۶ میں نظر آتی ہے۔ جملہ ۶ میں غلط دستور صحیح میں لایا ہے۔ ان جملوں کو غور سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ اس ساخت پر بول چال کی زبان کے اس لہجے کا واضح اثر ہے جو بات کرتے ہوئے یا اپنی بات کہتے ہوئے بولنے والے کی زبان پر آ جاتا ہے۔ جملے کی ساخت کی یہ تین صورتیں پارہا پارہ سامنے آتی ہیں۔ اردو کی ترکیب نحوی پر عربی و فارسی زبانوں کی ترکیب نحوی کا اثر ہے کہ جملے کی ساخت، عمل اخراج سے گلوہ کر ایک خوبصورت لہجہ کا روپ دھار لیتی ہے۔ اردو جملے کی ساخت کا مطالعہ لسانی ادب کا ایک دلچسپ موضوع ہے جس پر کام کرنے کی بے حد گنجائش ہے (۱۳۶)

پادشاہ وقت شاہ قاسم جانی آفتاب کی ”عقاب القاصص“ (۱۳۷۱ھ/۱۹۵۲ء) اور ”شاہ عالم کا قصہ“ کے نام سے معروف ہو چکی تھی، اور میرامن کی ”بارغ و بہار“ (۱۳۱۵ھ/۱۸۹۷ء) کے زبان و بیان، محاورہ و روزمرہ، جملے کی ساخت، بول چال کے لہجہ اور باتیں کرنے کے انداز میں اتنی مماثلت ہے کہ اگر ان دونوں کی عبارتوں کے بعض حصے ایک دوسرے میں کھپا دیے جائیں تو ان کو بچا کا مشکل ہوگا۔ (۱۳۷) یہ ایک ایسا انداز نظر تھا جس کے واسطے ہمدرد نثر سے آتے تھے۔ لیکن وہ غرضی باتیں تھیں کہ سب کے ذہن پر اثر فوراً و بے حکم کی ضرورت کے بغیر نظر و دماغ و باہر ہاتھ اور بچی مسکھانے کی غرض تھی۔

میرامن کی اس نثر کے بارے میں اب بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ قویہ قصہ گوئی اور ذاتی مشاہدہ و تجربہ کو جس زبان اور جس طرز ادا کے ساتھ میرامن نے بیان کیا ہے وہی اس کی دائمی مقبولیت کا سبب ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان اور اپنی سلیقہ پر استعمال ہوئی ہے اور جس طرح ہوئی ہے اس سے اثر و تاثیر کا جادو جاگ اٹھتا ہے۔ اسی نے اردو نثر کو ایک نیا روپ، ایک نیا طرز دیا۔ اس اسلوب بیان میں اختصار ہے، جامعیت ہے، انکسار کا پراثر جہاد ہے۔ لہجہ سدا چھاوت ہے۔ خداوندی ہے۔ سادگی بھی ہے اور ہر کاری بھی۔ ایک دل آویز آہنگ ہے۔ انکسار سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھلک ہے۔ چاشنی ہے، لطف ہے اور یہ نثر جانیہ انسانوی نثر کی جھلک خوبصورت مثال ہے جو دوسو سال سے بکھڑا پڑا ہوا غمزدہ گزر جانے کے باوجود مزہ دیتی ہے۔ یہ اپنی نثر ہے جس کی زمین تو سادہ، سوار ہے مگر جس میں گل بولنے والے پنکھڑی رنگوں کے ساتھ ضرورت کے وقت آمیزتے ہیں اور قفس کی روانی و حرکت میں زندگی کی روں چمکتے ہیں۔ پنکھڑی نثر انسانوی نثر کے لیے سوزوں و متاسب نہیں ہے کہ وہ واقعات سے مصیبت چٹاتی ہے اور تجسس و گھبر کے راستے میں کانٹے بھجواتی ہے۔ میرامن کا یہ کہنا کہ ”میں نے بھی اسی محاورہ سے لکھنا شروع کیا، جیسے کوئی باتیں کرتا ہے“ یہ قاتا ہے کہ انھوں نے پنکھڑی کی نثر کا گر پالیا ہے۔ باتوں میں بے ساختگی اور روانی ہونی چاہیے۔ اس روانی میں اگر رنگ بھی بہ کر نکل جائیں تو کوئی ملاحظہ نہیں مثلاً ایک مقام پر یوسف سوار کر اور اس کی

ہر حال مجھ پر کافور ہو رہا ہے۔ اس ذکر میں تشاد اور تھکیے کو چنان میں شامل کر کے، اہل نظر کو کھرا کرنے کے لیے، ذرا سا رنگ آمیز کر رکھی اور دہائی کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں اور یہ نکلے سامنے آتے ہیں:

”وہ بختی اس جوان پری زانو کے پست گئی۔ کج کج یہ تماشا ہوا کہ چودھویں رات کے چاند کو گن گن گیا“

”تم پر قیامت اس ایسے جیسے نے یہ کی کہ ساقی اسی چہنل کو بنا لیا۔ اس وقت میں اپنا لہو جیتی تھی اور جیسے طوطی کو کوئی کاٹے کے ساتھ ایک خنجر سے میں بند کرتا ہے“

اس قسم کے چند محلوں سے یہ احساس ہوتا ہے کہ سادہ و رواں عبارت میں آپ سے آپ رنگ آ گیا ہے۔ اسی طرح حسب ضرورت رنگینی پیدا کرنے کے لیے کبھی عبارت مغلّی بھی ہو جاتی ہے (جس کی مثالیں ہم پہلے بھی دے آئے ہیں) مگر یہاں بھی تو اذن برقرار رہتا ہے:

”اگر طوطی صورتی کے دیکھنے کا شوق نہ ہوتا تو وہ بد بخت میرے گلے کا طوق نہ ہوتا“

طلب بیان پیدا کرنے کے لیے کہیں ”کہا نام“ دہرایا ہے:

”روشنی کا یہ عالم تھا کہ شب قدر کو وہاں قدر کہاں“

مگر یہ سب کچھ ایک ایسے شخص کی اور دہائی کے ساتھ، باتیں کرنے کے اجزائے ترکیبی ہیں جس میں وقت نکھیل ہے اور جسے باتیں کرنے کا سلیقہ ہے اور سادگی کے ساتھ پرکاری جس کا شیوہ ہے۔ افسانوی (کھلیں) نثر کی اہم ترین خصوصیت ”آواز اور دہائی“ ہے یعنی اس پر نہ بیحد سادہ رہنے کی پابندی ہے اور نہ بیحد نگین رہنے کی۔ رنگین بھی فطری چیز ہے اور ضرورت کے مطابق اس کا آجائیک قدرتی بات ہے۔ جب سادگی میں حسب ضرورت رنگ آ جاتے ہیں تو وہ خود سے بول اٹھتی ہے اور پھول جھرنے لگتے ہیں۔ یہی ”آواز اور دہائی“، ”پانچ دیوار“ کے قلمی اثر اور جمالیاتی روپ کا سبب ہے اور اردو نثر نگاری کا ایک مجرہ ہے۔ اگر اس طرز کو کھلیں ”زبان“ کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اس میں کثرت سے متروک الفاظ آتے ہیں۔ زبان کی غلطیاں بھی ملتی ہیں جیسے ”اسرا کاں“ ”میرا لگی“ ”وہ“ ”ان دو بیڑ“ وغیرہ۔ فارسی روزمرہ اور کلاموں کے تار سے تر جیسے:

”میرے گالوں پر پانچوں انگلیوں کا نشان اکڑ آیا“۔

”مجھے قہج آ یا“۔

”اُمجی تم مجھے تربیت کرو“۔

اس طرح تراکیب اور محلوں میں الفاظ کی ترتیب ہمارے دور سے مختلف ہے اور آنکھوں میں ٹھکنی ہے۔ بہت سے محاورے اور کہاوتیں ایسی ہیں جن پر کمال باہر ہو گئے ہیں مگر ان سب باتوں کے باوجود اس کے طرز اور اس میں ایک دہائی زندگی ہے۔ میرامن نے مختلف لوگوں کی بولی غرضی کو اپنے محلوں میں رقم کیا ہے جن سے ان لوگوں میں زندگی جھلک اٹھتی ہے۔ میرامن کے زبان و بیان میں شرق کے روزمرہ کے ساتھ تہذیب یافتہ بولی کا رنگ و آہنگ بھی پوری طرح موجود ہے۔ اس عبارت میں وہ قصص نہیں ہے جسے اس دور کے لوگ پسند نہ کی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس دور میں یہ ایک الگ سی ستر ہے لیکن یہ ستر آج کے نگین نگاروں کے لیے شمع ہوا ہے۔ یہ تصنیف اردو نگارش کی صبح صادق اور ستارہ صبح ہے۔

(۴)

اس دور کی زبان اور اس کے ادبی استعمال کو سمجھنے کے لیے ”ہارٹ و ہارٹ“ کا سبلی مطالعہ ایک تو اس لیے ضروری ہے کہ یہ اداری نگاہ ایک عظیم تصنیف ہے اور دوسرے ”ہارٹ و ہارٹ“ میں ہر لفظ، غزل، پانچ اور متروک ہیں جن کی ساخت میں گھینے کی طرح جزا ہوا ہے اور یہ زبان، پانچ کرنے کے لیے آج تک میں، آج بھی دل کو بھاتی اور بھلی گئی ہے مثلاً عطر کے بھلوں کے ساتھ یہ الفاظ دیکھیے جو اب متروک ہو چکے ہیں:

”جس جس طرح سے شام ہوئی۔“

جس جس:

”پورہ نگار کی ہوں۔“

سوں (قسم):

”اس نکلے کو جو میرا ہیرو تھا۔“

ہیرو (رازدار):

”جوں توں مجھے پلاسٹک سار کا کمر بھٹا۔“

پلاسٹک سار کا (پیکا پلاسٹک):

”میں کہہ کرانہ چاہتی تھی۔“

کہہ (کسی):

”میرا جان دلی کہہ کے کام آئے تو بہتر ہے۔“

”جاتے جاتے اچھٹ اچھٹ ایکہ دلی..... دہا میں ملا۔“

اچھٹ (اچانک):

”کہہ میں پکڑا حوالہ دہرا دہرا کہہ کھینے کے لیے کہہ۔“

کہہ (بکھی):

”کہہ میں پکڑا حوالہ دہرا دہرا کہہ کھینے کے لیے کہہ۔“

”بب ٹک سانس ہے۔ تب ٹک اس ہے۔“

ٹک (ٹک):

”شاہ بختر پہنچ تیری جورو آں کر حاضر ہوتا ہے۔“

پہنچ (پہنچنے):

”ٹک غم سے کھا کے پہنچ گھوڑی دہرا میں ادب گئی۔“

”دہرا دن ٹک ہوا اور صبح دہرا مر جاتی تھی۔“

دہرا (دہرا):

”ما ٹیکرانی کے وقت تک چڑھی چڑھی سلطنت۔“

چڑھی (چڑھی):

لفظ ”تین“ کے استعمال کی مختلف صورتیں: ”بب تین تہا چڑھی کی پکڑ کر کر۔“

اپنے تین (خود):

”کہاں ٹک اپنے تین تہا نہیں۔“

اپنے تین (مجھے):

”یہ حرکت تمہاری اپنے تین تہا معلوم ہوئی۔“

ہیزے تین (مجھے):

”کب میرے تین ٹک آئی کہ تم سلطان نہیں۔“

”غیر دار تم قدم آ کے نہ لا جاو اور میرے پیچھے نہ آئے۔“

ہو جاو۔ لا جاو۔ لا جاو۔

”اس کے اچھ میں پانچ تیری دہرا اور اداری طرف سے دعا کہہ اور اس راتے

کا جواب مانگو۔“

”لیکن جلد آئے، اگر کما ناموں کما تیرے پانی یہاں کھو۔“

”تو قرام عالم در ہم بر ہم ہو جاوے گا۔“

ہو جاوے گا (ہو جانے گا):

”مٹو پتروں سے نگرائے پتروں سے جاوے گا تو انکی مصیبت سے جی

پھوٹ جاوے گا۔“

پھوٹ جاوے گا (پھوٹ جاوے گا):

لوں سے کھانا استعمال:

”خج (خج):“

چونا (چونا):“

قہاویں (قہاویں):“

ٹھیکہ (ٹھیکہ):“

کرکر (کرکر):“

”شیر میں اس کو بیچ لاؤ۔“

”اور میں چننا اور دانہ کھاں کھا کر اپنے جگر کھلاؤ۔“

”کہاں تک ہے تیش قہاویں“

”میں تھکے کھانا بندوستانی کھنگھڑ میں، جو.....“

”نورج پاک کو چاڑ کر کر“

”اس کو کھانے حوالے کر کر“

”قول قرار پھرتے کا کر کر“

”اس پر دتی مہر کر کر“

کھو مہل کا استعمال جسے حمام آج بھی دیتے ہیں:

”ہیں پاس کر“

”منا سو کر“

”پنا پاکر“

”جھون بھان کر“

”اصوط اصوط کر“

”بانت چنٹ کر“

”دھو دھو کر“

”چھان چھان کر“

”پو پھتا پو پھتا“

”سے“ ”مٹا دیں“

”خانا کا استعمال“

”یہ“

”اب کوئی نام بھی نہیں جانتا کہ یہ کون تھے“

”اس طرح سے بے چاروں نعش اور اور ہے جی“

”بے دلوں ہاتھی سڑنے سننے“

”وہ سب کس کا انتظار کچا رہے تھے“

”وہ“

جمع بنانے کی قدم و قدم سواریں ملتی ہیں: قدم صورت کی حالتیں:

آپاں (آپاں):“

”ڈال دیاں (ڈال دیں):“

”ہاتھی ہو چیں (ہوتھیں):“

”یہ ہاتھی ہو چیں جس کا کچھ وہ پری.....“

عدوی عامل اگر جمع ہو تو بھی فعل واحد لا یا کیا ہے مثلاً

”اگر ہزار سوار آئے تو دھوپ اور پیر میں اس کے سٹے رام پڑے۔“

یہاں خود بخفی ہزار کو نظر انداز کر کے، سوار کو واحد رکھ کر، فعل واحد لایا گیا ہے۔ ”آج کہیں گے۔“ اگر ہزاروں سوار آئیں۔۔۔

اسی طرح: ”ناگادو جہان کو دیکھا“ آج ”دو جوانوں کو دیکھا“ کہیں گے۔

دو پاشی ”ہ“ کا استعمال جواب ترک ہو چکا ہے جیسے:

سامنے (سامنے)۔ جھوٹ (جھوٹ)۔ جھوٹا مودھ (جھوٹ موٹ)۔ غلطی سانس (غلطی سانس)۔

ہو کہ (ہو کہ)۔ جھوٹ (جھوٹ)۔ جھوٹا مودھ (جھوٹ موٹ)۔ غلطی سانس (غلطی سانس)۔

اب ”باغ و بہار“ کی نظر میں استعمال ہونے والے غلط دیکھے جو آج کی بول چال کی زبان سے مختلف

ہے۔

(۱) ”اس کے آنے کی آہٹ کی خبر ہوئی۔“

(۲) ”رات کو اڑا کا آیا۔“

(۳) ”ابھی تم مجھے تربیت کرنا۔“

(۴) ”ہندو سوار ہیں یہاں وقفہ کا مکان میں۔ گھوڑوں کو جلد کیا اور چلے۔۔۔“

(۵) ”گھوڑے کو سر پٹ پھینک کر حاکم کے گھر کیا۔“

(۶) ”میں دن میں دھم بھرتے اور گھر کر لائے۔“

(۷) ”بب بڑی خبر ہوئی۔“

(۸) ”ناگہ کی کے سبب ٹوٹ پڑے۔“

(۹) ”فرض وہ رات سمجھتے کافی۔“

(۱۰) ”میرے گالوں پر پانچوں اٹھیوں کا نشان بکڑا آیا۔“

اس اسانی مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میرامن کی نظر میں دو سو سال پہلے کی تعداد تو موجود

ہے لیکن یہ نظر بول چال کی زبان کے ساتھ ایسے شیر و گھر ہو گئی ہے کہ حدود متروک الفاظ کے باوجود آج بھی پرانا لہجہ

ہے۔ یہ متروک الفاظ اس نظر میں اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ ان کو اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جاسکتا۔ یہ میرامن کی نظر

اور بول چال کی زبان کا وہ کمال ہے جس نے اسے آج تک زندہ و طویل رکھا ہے اور کل بھی زندہ و طویل رکھے گا۔

میرامن کے ایک اور دقیق کار میر شیر علی اس میں بھی بول چال کی زبان اور اس کے لہجہ و آہنگ کی وجہ سے تاریخی لحاظ

سے اس حد تک کہتے ہیں جن کا مطالعہ ہمارے اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

(۱) باغ و بہار میرامن دہلوی مرحوم رشید حسن خاں، ص ۵-۶، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۹۴ء

(۲) ایضاً ص ۹

[3] Selection from Wellesley papers NDC Acc No: 3306. Others , Vol 1,
(Status& Papers relating to the college of Fort William) P. 22
(Establishment of Moonshees) British Library, London

- [۳] بابؔ دیہار، مقدمہ، محولہ بالا، ص ۳۴-۳۳
- [۵] گلچن خونی، میر حسن، مقدمہ ساز ڈاکٹر غوثی احمد فاروقی، ص ۵، نئی دہلی ۱۹۶۶ء
- [۶] بابؔ دیہار، سر اردو سید محمد حسن، ص ۹۵-۹۵، جیو رآ پاروکن ۱۹۳۷ء
- [۷] بابؔ دیہار، میر حسن، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۱ (باب مضمون)، مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی ۱۹۸۹ء
- [۸] تاریخ مکتب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۱۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء
- [۹] بابؔ دیہار، میر حسن، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵، نئی دہلی ۱۹۹۲ء
- [۱۰] مقالات، مہمانہ محمود شیرانی، محمود شیرانی، اہلجام، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص ۱۲۵-۱۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء
- [۱۱] ایضاً، ص ۱۱۹-۱۱۷
- [۱۲] ایضاً، ص ۱۱۷-۱۱۸
- [۱۳] ایضاً، ص ۱۱۹-۱۳۸
- [۱۴] ایضاً، ص ۱۲۰-۱۳۱
- [۱۵] ایضاً، ص ۱۲۱
- [۱۶] ایضاً، ص ۱۳۱
- [۱۷] ایضاً، ص ۱۲۱-۱۲۵
- [۱۸] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیمیان چند، ص ۲۵۹، بکسٹو ۱۹۸۷ء
- [۱۹] سرورق، "بابؔ دیہار" پہلا ایڈیشن، آغا غازی صامت ۱۸۰۴ء۔ تخیل صامت ۱۸۰۴ء
- [۲۰] دیباچہ گل کرستہ، عنوان، "بابؔ دیہار" پہلا ایڈیشن، محولہ بالا
- [۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیمیان چند، ص ۲۵۹-۲۶۰، (طبع دوم) انترپرنٹس اردو اکادمی بکسٹو ۱۹۸۷ء
- [۲۲] ایضاً، ص ۲۶۳
- [۲۳] ایضاً، ص ۲۶۳
- [۲۴] ایضاً، ص ۲۶۳
- [۲۵] بابؔ دیہار، میر حسن، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۲۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور نئی دہلی ۱۹۹۳ء

[26] Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist
Letters, M. Atique Siddiqi, P 107, Aligarh 1963.

[۲۷] بابؔ دیہار، محولہ بالا، ص ۲۵۰ (مضمن)

[۲۸] ایضاً مقدمہ از رشید حسن خاں، ص ۴، محولہ بالا

[۲۹] بابؔ دیہار، محولہ بالا، ص ۵۵

(۳۰) آرائیں محفل، میر شیر علی انیسویں برس ۳۶، مائیں ترقی اردو ہندوہلی ۱۹۳۵ء

(۳۱) پارٹ و ہمارا محفل چار برس ۳۶-۳۷ اور ۳۷-۳۸

(۳۲) اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند برس ۳۷-۳۸ محفل بالا، بکھنڈ ۱۹۹ء

(۳۳) عقد ثریا، نظام بھائی مسکنی مرحوم مولوی مہد الحسن برس ۳۷ مائیں ترقی اردو اور بکھنڈ آہود کن ۱۹۳۲ء

(۳۴) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر محمد حسن غاروقی برس ۱۸ عقد ہمارا گراکادی، لاہور، بکھنڈ اردو۔

(۳۵) گنج خونی، میر حسن برس ۳۷-۳۸ ہلی یو نیورٹلی، ہلی ۱۹۶۶ء

(۳۶) جیلے کی سائنٹ کا مطالعہ "مجاہد القمص" کے حوالے سے: دیکھیے شاعر عالم کافی آ آتاپ مائیں وادی خدمات،

ڈاکٹر محمد غاروقی، برس ۱۰۴-۱۰۶ مائیں ترقی ادب لاہور ۱۹۹ء

(۳۷) ایضاً ۱۰۹-۱۱۱

چوتھا باب

شیر علی افسوس

حالات اور مطالعہ، باغ اردو اور آرائش محفل

وہ اہل ادب جنہوں نے فوریت و علم کا باغ سے وابستہ ہو کر اردو نثر میں نیکوئی کے نصابی نکتوں کے مطابق، اپنی غیر معمولی گفتگو صلاحیتوں کا اظہار کیا، ان میں شیر علی افسوس کا نام و کام بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو فوریت و علم کا باغ کے کسی شقی نے کوئی طبع زاد تصنیف تو پیش نہیں کی اور زیادہ تر فارسی یا دوسری زبانوں کی معروف کتابوں کا بول چال کی زبان میں آزاد ترجمہ کیا لیکن یہ سب کام اس طرح اور ایسی نثر میں کیا کہ یہ آزاد ترجمہ خود تصنیف بن گیا اور آج ان تصانیف کو ہم انہی نشیبوں کے نام سے جانتے اور مضروب کرتے ہیں۔ ان نشیبوں نے اردو نثر کا مزاج دریافت کیا، اس کی تعمیر نو کی اور اردو نثر کو ہدیہ دور میں داخل کر کے ان تصنیفات و تالیفات کو مستقبل کی نثر کی بنیاد اور نمونہ بنا دیا۔ ان نشیبوں میں شیر علی افسوس کا نام بھی نمایاں ہے۔

شیر علی چھتری (۱۲۱۰ھ - ۱۲۸۰ھ) افسوس (۱۲۱۰ھ - ۱۲۸۰ھ) (۱۸۰۰ء - ۱۸۶۰ء) سید علی مظفر خاں کے بیٹے۔ اور میر غلام مصطفیٰ خاں کے چچے تھے جن کے جد امجد سید بد الدین "خاف" کے علاقے سے ہندوستان آئے اور تارلوں کو نیاں پڑھیں جا کر وہیں کے ہوئے۔ افسوس کے والد نے جب دیکھا کہ یہاں (رائے شاہ) معاشی بند ہو گئے ہیں تو اپنے دو بیٹوں - علی مظفر خاں اور غلام علی خاں کے ساتھ مجدد شاہ (۱۱۹۷ء - ۱۲۰۸ء) میں شا جہاں آباد آ کر محمد الملک نواب امیر خاں انہماں سے شملک ہو گئے اور داروہ قوچ خانہ کے منصب پر فائز ہوئے۔ لیکن شیر علی افسوس پیدا ہوئے۔ امیر خاں انہماں کے قتل (۱۲۰۶ء) کے بعد یکو مرادنگ صوبہ جلاں دار کا انصرام و انتظام بھی افسوس کے بیچا انتظام علی خاں کے سپرد ہوا۔ اسی عرصے میں جب غلام علی خاں قاضی میں جھکا ہو کر انڈ کو پیارے ہو گئے تو علی مظفر خاں خانہ نشین ہو کر بارہویں بے روزگار بن گئے۔ ۱۲۵۱ھ مرزا علی لطیف نے لکھا ہے کہ "۳۰ فرسواں خانہ عالم پتا داروہ خانہ مرحوم نے لکھنؤ میں انھیں (افسوس کے والد کو) بلا دیا اور سرکار روز پر انما لک نواب شجاع الدار مرحوم کے مقابلہ میں تین سو روپے کا ہدیہ ملے ان کے اور ماہر تعمیران اس وقت میر شیر علی افسوس کا سن گیا بارہویں یا یکو مرادنگ زاد تھا (۶۱) جب حالات نے پٹا کھایا تو یہاں سے افسوس اپنے والد کے ہمراہ عظیم آباد آ گئے اور حاکم بنگال نواب میر جعفر علی خاں کے بیٹے صاحبزادے نواب صادق علی خاں نے انھیں داروہ قوچ خانہ کے عہدے پر مقرر کر دیا (۱۲۵۱ء) "بنگ بکسر" (۲۳ ستمبر ۱۲۶۳ء) میں وہ نواب قاسم علی خاں کے ساتھ انگریزوں کے خلاف صف آرا تھے۔ "بنگ بکسر" میں شکست کے بعد نواب قاسم علی خاں معزول ہوئے اور نواب میر جعفر علی خاں وہ بارہو بنگال کے حاکم بنائے گئے۔ ۱۲۶۵ء میں میر جعفر کی وفات کے بعد ان کے چچے میر بہا بہت علی خاں سیف الدولہ مسند نشین ہوئے تو افسوس کے والد

علی دکنگر خاں ملازمیت ترک کر کے فیض آباد گھنٹہ داپس آ گئے۔ "ہمارے اردو" میں انیسویں نے لکھا ہے کہ "قصہ کہتا ہوا والد ماجد نواب جعفر علی خاں بہادر کے واقعہ تک بھی عقیم آباد میں تھے۔ بعد اس سال کے لکھنؤ میں آئے اور فقیر (شیر علی انیسویں) ان سے دو برس پہلے یہاں آ چکا تھا" (۸) مگر برس بعد یہاں سے وہ حیدر آباد کی طرف گئے (۹) اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔

شجاع الدولہ کی وفات کے بعد آصف الدولہ ہاشمی (۱۱۸۸ھ تا ۱۲۰۷ھ) ہوئے تو انھوں نے اپنا دار الحکومت لکھنؤ مقرر کیا۔ اسی زمانے میں انیسویں سالہ جنگ کے پہلے نواب نوادش علی خاں کے حصول ہو گئے اور گمراہ تین دس بارہ سال (۱۱۹۹ھ تک ان سے وابستہ رہے۔ اسی زمانے میں میر حسن بھی نواب نوادش علی خاں سے وابستہ تھے۔ میر حسن اور انیسویں میں دلی دہلی تھی۔ علی براہیم خاں غلیل نے لکھا ہے کہ انیسویں میر حسن کے شاگرد تھے لیکن خود انیسویں نے منٹوی "محرر البیان" کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ

"رازم کو اس سے دو ہفتی دلی تھی۔۔۔ دس بارہ برس تک دن رات ایک جگہ رہے بلکہ کھڑے داپس میں غزلیں طرح داپس اور گھنٹیں شعری رہیں لیکن بطور استقار سے کے جتنا کہ علی براہیم خاں مرحوم نے بے تحقیق اپنے تذکرے میں لکھا ہے۔ مصافحہ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میں نے مشورہ سخن کا اس مرحوم سے بھی کیا ہے۔ اگر یہ بات حقیقت میں ہوتی تو یکو مربہ نہ تھا۔ ہر گاہ فقیر میر عبد علی خاں کی شاگردی کا سطر ہے۔ ہاں جو اس کے کہ شاعری ان کی میر حسن سے زیادہ دہلی ہمارے لیے اس بات کا اشارہ کرتا۔ قصہ وہ بھی ہے کہ ایک سے چھپتے ہیں اور دوسرے کو کھاتے ہیں لیکن جمہولی بات یہ اقرار نہیں کیا جاتا ہے اور سچی سے انکار نہیں کیا جاتا ہے" (۱۰)

۱۱۹۹ھ میں انیسویں کا روزگار مصائب عالم مرزا جواں جنت کی سرکار میں ہوا اور وہ ان کے صحرانہ داپس چلے گئے اور جب صاحب عالم داپس دلی جانے لگے تو انیسویں اپنے عمادش ہر مجبور ہوں کی وجہ سے ان کے ساتھ نہیں گئے اور گھنٹہ داپس آ گئے۔ ۳۱ مئی ۱۸۸۷ء کو جواں جنت وفات پا گئے۔ جواں جنت سے الگ ہو کر انیسویں کا دل شاعری سے اچانک ہو گیا۔ انیسویں نے لکھا ہے کہ "بپ مرزا جواں جنت (جہاں دار شاہ) نے رطبت فرمائی تب میں نے شعروہ طبع ترک کیا بلکہ مشاعرے کی صحبت میں آنا پھاتا بھی چھوڑ دیا مگر دس وقتہ رہیں سے مراد کار تھا اور سب کاموں سے بے کار۔ طرح روزمرہ نواب سرفراز الدولہ حسن رضا خاں بہادر کی بدولت۔ جو کہو کہ مقدر تھا پہنچا تھا اور تکلیف نوکری کی بکھوت تھی" (۱۱)

انیسویں کی زندگی اسی طرح گزار رہی تھی کہ فوت و لیم کا بے شکستہ کے لیے مردہ دافوں کی ضرورت ہوئی اور لکھنؤ تک ان کی حواش ہوئی۔ رئیس نور الدین احمد خاں عرف مرزا جعفر نے شیر علی انیسویں کا ہم گمراہ کر کے عمارت کی (۱۲) کرمل اسکاٹ نے انیسویں کو بلوا بھیجا اور دیکھام سن کر اسی تاریخ سے دو سو روپے ہمارے ہاں پر تقرر کر دیا اور پانچ سو روپے سفر خرچ دے کر نکلتے جانے کے لیے کہلا (۱۳) کلیات انیسویں میں ایک قصہ در تعریف کرمل اسکاٹ بہادر ملتا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

تیرے باعث سے ہوا ہاں مراد میرا بلند اور ان اشخاص میں وہ جیسے تھا کہاں

انیسویں مرشد آباد پہنچے تو اسی دن مرزا علی لطف سے ملے۔ لطف وہ سینے پہ لکھنؤ سے نکل کر مرشد آباد پہنچے تھے۔ لطف

نے لکھا ہے کہ "طرح العمل" ۱۳۱۵ھ میں جلد نکلتے ہیں صاحبان مالی شان کے ساتھ میرزا کو ملاقاتیں یہ عزت تمام رکھتے ہیں اور گلستان کے ترجمہ کا کچھ ہی سرکار سے کام رکھتے ہیں "۱۳۱۳" ہاٹا اردو کی "تہذیب" میں انہوں نے سنی بھری اور حسینہ درج نہیں کیا ہے۔ صرف "سنا نیسوی چارچ روز جمعہ" لکھا ہے اور سنا نیسوی ماہ اکتوبر کے ساتھ عبادت اور بندوں میں ۱۸۰۰ء (۱۵) کا کالج کے دیکارہ کے مطابق شیر علی انیسویں کا تقریر ۱۵ اکتوبر ۱۸۰۰ء کو ہوا۔ محمد شفیق صدیقی نے بھی چارچ تقریر ۱۵ اکتوبر ۱۸۰۰ء دی ہے ۱۶۶۱ء کا کتاب یہ وہ تاریخ ہے جس کو کرنل اسکات نے انیسویں کا تقریر کیا تھا۔ اور یہی سچ ہے۔

میر شیر علی انیسویں کا جب فورٹ ولیم کالج کے شعبہ ہندوستانی میں تقریر (۱۵ اکتوبر ۱۸۰۰ء) ہوا تو وہ اردو کے معرکہ شاعر ضرور تھے جن کا ذکر معاہدہ ترکوں میں ملتا ہے لیکن اردو غزل میں انہوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ وہ اردو و فارسی کے علاوہ عربی علوم سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ محسن ہند میں لکھا ہے کہ "مستقل و معانی کے بیان میں صاحب استعداد ہیں۔ کلیات اور محالیات، فنی طبابت کے بخوبی یاد ہیں" [۱۰] جس زمانے میں وہ جہاں دارشاہ مرحوم کی سرکار میں یہ عہدہ مصاحبت سرفراز تھے ان دنوں بھی تحصیل علوم عربیہ میں نہایت مصروف تھے (۱۸) اس زمانے میں انیسویں صلی و قدر دلیں کے پیشے سے وابستہ تھے اور جہاں بخت (جہاں دارشاہ) کی وفات کے بعد شاعری ترک کر کے پوری طرح اسی کے ہو گئے تھے (۱۹) فورٹ ولیم کالج پہنچنے کے فوراً بعد گل کرسٹ نے انیسویں سے بیچ سدی کی مطہرہ روزانہ تصنیف "گلستان" کے اردو زبان میں ترجمے کی فرمائش کی۔ خود کیا تو معلوم ہوا کہ "عبادت اس کی بظاہر صاف بہ باطن سچ دار ہے۔ مگر وہ اس کے عبادت کا اختلاف بے شمار ہے اور وجہ الٰہی قوت تالیف کا اور شیخ مرحوم کی تصنیف کا جو خیال کیا تو کسی طرح کی نسبت نہ پائی..... ارادہ کیا کہ اس سے پہلو لگی کروں" (۲۰) پہلے انہوں نے ایک حکایت کا ترجمہ کیا اور کئی لوگوں کو دکھایا۔ سب نے اسے پسند کیا جس سے ان میں احساں پیدا ہوا اور وہ دن رات اس کام میں بٹ گئے اور جلد اسے گل کرسٹ کو پیش کر دیا۔ گل کرسٹ انیسویں کے اس ترجمے سے بہت خوش ہوا۔ "آرائیں محفل" کی حمید میں انیسویں نے لکھا ہے کہ "بعد اس کے فرمایا فی الواقع تو اس فن میں دست گاہ کامل رکھتا ہے۔ میرے کام کی طرز سے ہم بہت محفوظ ہوئے۔ اب جتنی کتابیں کر لوگوں کی تالیف ہیں یا ترجمے تو انہیں اصلاح دے۔ دہزار اس امر میں کسی کی خاطر نہ کرے۔ ان کی صحت و فطرت کی پرستش تھی سے ہوگی۔ مؤلفوں، محرموں سے یکو ملاؤ جنہیں میں مجبور تھا۔ نعم کار نہ کرے" (۲۱) اصلاح کا یہ کام انہوں نے پوری قوت اور دلچسپی سے کیا اور گل کرسٹ کی موجودگی تک اس کام کو کرتے رہے۔ گلستان کے اردو ترجمے سے گل کرسٹ کا خفا خفا اس سے فوراً ملتا ہے کہ اسے لے دے وہ پھر جلد علی یہ چھپ کر شائع ہوگئی۔ "ہاٹا اردو" کی اولیت یہ بھی ہے کہ یہ فورٹ ولیم کالج کی پہلی مطبوعہ کتاب ہے۔

۱۸۰۳ء میں شیر علی انیسویں "میر تقی" کے عہدہ قائم ہوئے (۲۲) اور "آرائیں محفل" کی اشاعت کے بعد ہی عرصے بعد ۱۹ دسمبر ۱۸۰۹ء کو وفات پا گئے۔ ۲۱ دسمبر ۱۸۰۹ء کو ترقی چون حزا ان کی جگہ چیف علی مقرر ہوئے (۲۳) انیسویں کی یہ چارچ وفات کالج کے دیکارہ کے مطابق ہے۔ یہی سال وفات "ذکرہ طبقات الشعراء" میں ایف لیکن اور کریم الدین نے دیا ہے اور یہی سال (۱۲۳۳ھ) یکا لکھنوی نے اپنے قطعه تاریخ وفات میں دیا ہے (۲۴) ڈاکٹر اکبر حیدری کا تھیری نے انیسویں کے نواسے میر حسین علی تاسف کا بارہ اشعار پر مشتمل جو قطعه تاریخ وفات درج کیا ہے اس کے مطلع کے دوسرے مصرع "تاج تاسف کو ہمارا انیسویں" سے ۱۲۳۳ء آراہ ہوئے ہیں (۲۵)

جس میں اس لیے غلط ہے کہ یکم نومبر ۱۳۳۳ھ/ ۲۸ دسمبر ۱۸۰۹ء کو چڑھا ہے اور یکم نومبر ۱۳۳۳ھ/ ۲۹ دسمبر ۱۸۰۹ء کو چڑھا ہے۔ اس اعتبار سے بھی ۱۸۰۹ء ہی درست سمجھا جاتا ہے۔

شیر علی انیسویں دہائی کے مزاج کے ملحد اور افسانہ نگار تھے۔ دلی دہلی تھے لیکن ان کی زندگی کا بڑا حصہ کھنڈو میں گزر رہا تھا اور انیسویں شاعری کا مختلف، لحاظ پاس، ادب، آداب، طور طریقے وہیں کے ان کی تفسیر میں چڑھ گئے تھے۔ ساری عمر اسرار و خفاؤں کی محبت میں گزری تھی۔ "حقیقت نے لکھا ہے کہ" "عجب جہان طلیق اور اعلیٰ دل ہیں۔ فرہنگی اور انکساری میں غرور کا دل ہیں" اپنے وقت کے معروف شاعر تھے اور اسی زمانے میں شاعری کے ہر نگار تھے جو ان کے زمانے میں عام و مقبول تھی۔ فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے انھوں نے غزلیں بھی لکھیں تھیں لیکن شاعر بننے کا ارادہ اپنی زبان کے تہجد بیکار تھا ہے۔ انھوں نے کہنے کا اثر نگار سے زیادہ طبع نگار لکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے جب گلستانِ سعدی کا اردو میں ترجمہ کیا تو زبان کو طبع سے استعمال کیا اور بول چال کی زبان کی توانائی سے اس میں زندگی کی روح بھونک دی۔ کالج سے واپس ہو کر انھوں نے تین کام کیے:

(۱) گلستانِ سعدی کا اردو پہ کا زبان میں ترجمہ کیا

(۲) "تکاسد الخوارزمی" کو سامنے رکھ کر اور اس میں ترمیم و اضافہ کر کے، اپنے انداز سے اردو اور چاندی دار عبارت میں پیش کیا۔

(۳) کالج سے پچھنے والے مسودات کے زبان و بیان درست کیے، محلوں میں ربط پیدا کیا بعض عبارتوں کو نئے سرے سے لکھا، عراب سے ان کے شکوک کو حل بنا کر طبعیت کے لیے چار کیا۔ ان کتابوں میں ستر پہے تغیر از میر بہار علی حسینی، قصہ گل بہاولی (بندہ عشق)، از لہال چند لاہوری، ماحول اور کام کشادہ از شیر علی خاں، دہ توجہ تا کہانی از حیدر بخش حیدری، قصہ حاتم (آرامش محفل)، از حیدر بخش حیدری، قصہ چہار درویش (ہاشم و بہار)، از میر حسن دہلوی شامل ہیں۔ ان کے علاوہ میر حسن کی مشہور "سحر الہیان" کو اپنے دیباچے کے ساتھ مرتب کیا۔ "کلیاتِ سودا" کی بھیج بھی کی۔ ان کتابوں کی جاری میں انھوں نے کیا اور کتنا کام کیا اس کے اشارے اس عبارت میں واضح طور پر ملتے ہیں جو خود شیر علی انیسویں کی تالیف "آرامش محفل" کی اشاعت کے وقت مؤلفین و مترجمین کی درخواست پر نکال دی گئی تھی۔ انھوں نے لکھا کہ:

"بعض مؤلفین و مترجمین نے مجھ سے کہ وقت جو درخواست کی کہ تمام کتب مسطورہ کے

اگر دیباچے میں وہ ہیں کے تو جاری کر نشان ہوگی۔ تاگزیر ان کے پاس خاطر قائم نے ملو

قریب سے نکال دئے" (۱۷۷)

لیکن یہ نام جو ہم نے اوپر درج کئے ہیں، اس خطوط میں مخطوط ہیں، جو انشیا تک سوسا کی ٹکٹ کے کتب خانے میں موجود ہے اور انکو عید و تنگ اور رشید حسن خاں کی نظر سے گزرا ہے۔ "ہاشم و بہار" کے "مقدمہ" میں رشید حسن خاں نے یہ خارج شدہ عبارت درج کر دی ہے (۲۸)

انیسویں کے تالیف و تصانیف کاموں میں: (۱) ہاشم و بہار، (۲) آرامش محفل (۳) کلیاتِ انیسویں شامل ہیں۔ یہی دو کا تعلق فورٹ ولیم کالج سے ہے۔

"ہاشم و بہار" شیخ سعدی شیرازی کی مشہور دہائی تصنیف، "گلستان" کا اردو ترجمہ ہے جس میں ستر کا ترجمہ ستر

میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا گیا ہے۔ یہ صرف غزلیں، مثنوی کی پہلی کتاب ہے بلکہ غزلت و نظم کا ہی کی بھی پہلی مکتوبہ کتاب ہے۔ انیسویں صدی کا چارتر ترجمہ سنہ ۱۲۱۵ھ میں شروع کیا جو قصہ فارسی کے اس مصرع سے برآء ہو گیا ہے۔ ”ہزار آواز اردو یا باغ اردو“۔ ”باغ اردو“ کے ۱۲۴۴ھ میں اردو کے آغاز کا حرف ”الف“ شامل کر دیا جائے تو ۱۲۴۳ھ = ۱۸۲۸ء کے قطعہ فارسی کے اس شعر کے مطابق:

ابتداء کے ہمارے یہ کہا باغ اردو ہوئی گلشن اب

دوسرے مصرع سے ۱۸۷۹ء برآء ہوئے ہیں جس میں ”ابتداء ہمارے“ کے پہلے حرف ”ب“ کے دو اور اضافہ کر دیے جائیں تو محسوس ہو ۱۸۷۹ء = ۱۲۵۶ھ برآء ہوتا ہے۔ انیسویں صدی میں شاعری اس طرح نکلا ہے کہ ”باغ اردو“ کے ۱۲۴۳ھ میں ب کے دو اضافہ کر دیے جائیں تو کسی بھری ۱۲۴۶ھ برآء ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے ”باغ اردو“ سنہ بھری کے مطابق ۱۲۴۵ھ میں شروع ہوئی اور ۱۲۴۶ھ میں ختم ہوئی اور سنہ محسوس کے مطابق ۱۸۰۰ھ میں شروع ہوئی اور ۱۸۰۱ھ میں مکمل ہوئی۔ ۱۲ ستمبر ۱۸۰۲ء کو ہرچرٹ گل کرسٹ نے کالج آف نیشنل کالج کالج میں ”باغ اردو“ کو زیرِ مٹن دکھایا گیا ہے۔ یہی سال یعنی ۱۸۰۲ء میں پہلی بار ہندوستانی پر میں سے شائع ہوئی (۱۳۰۰ء شاعت کے بعد ”باغ اردو“ عام طور پر پندرہ کی گئی۔ ترجمہ کرتے وقت انیسویں صدی کے چار باتوں کا خیال رکھنا ۱۳۱۶

(الف) ”گلستان“ کی مثنوی نظم اور عربی اشعار و مہارت کا مطلب، کچھ چھوڑے بغیر (سوائے چند مقامات کے) کیا ہے۔ ترجمہ کا ترجمہ نظم میں اور نظم کا ترجمہ نظم میں کیا ہے۔

(ب) ”گلستان“ کی مثنوی نظم میں انیسویں صدی کے جہاں اختلافِ نسخ یا سنی، دیکھا جان مقامات کا کہیں تو ہر ایک کا ترجمہ کیا ہے اور کہیں اپنی ترجیح کے مطابق ترجمہ کیا ہے۔

(ج) ترجمہ کرتے ہوئے اگر محاورے سے خود سازا سفری پیدا ہو گیا ہے پھر بھی محاورے کی رعایت کا خیال رکھا ہے۔

(د) لفظ ”قو“ کا غباری ہے یا بڑے خطاب بھی گھٹی۔ مثنوی میں ہے ”قو“ یا ”او“ معروف نکھا ہے۔ حالانکہ صاحبانِ اردو گفتگو میں تقریباً لفظ ”تم“ استعمال کرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ”قو“ کا استعمال شعر میں جائز ہے۔

ترجمے کے سلسلے میں بنیادی بات یہ ہے کہ انیسویں صدی نے مطلب اور اظہارِ معنی پر قیود دیے اور اسی لیے ان کا ترجمہ

”لوحی ترجمہ“ ہے جس میں معنی کی وضاحت اور جملوں کے ربط کے لیے مترجم ایک یا انھوں کا ایسا اضافہ کرتا ہے کہ ترجمہ بھی متن کے عین مطابق رہتا ہے اور بات بھی مکمل کر سامنے آ جاتی ہے مثلاً ”گلستان“ کا زبانِ ذوقِ قرعہ ہے کہ:

”دروغِ مصطفیٰ میز بازو اس حقِ خدایا گنیز“

انیسویں صدی نے اس فقرہ کا ترجمہ یہاں کیا ہے:

”وہ جہت کو جس میں آ میرٹ صلیح کی ہو بھر ہے اس جگہ سے کہ نہاد ہو پا کرنے“

انیسویں صدی کے ترجمے میں ذرا مثنوی ہے اسی لیے عبارت میں پھیلاؤ ہے۔ وہ جتنی نہیں ہے جو فارسی غزل میں نظر آتی ہے جہاں فقرہ اس طرح جم کر آیا ہے کہ کسی لفظ کو دوسرے اور نہیں کیا جاسکتا۔ اسی چار صبیحہ اظہار کی وجہ سے مثنوی کا یہ فقرہ

زبان پر چڑھا کر ضربِ اظہار بن جاتا ہے۔ یہ فقرہ نظم میں نہیں ہے لیکن ایسی غزل میں ہے جس میں تاخیر شعر بھی ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے گلستان کے متعدد فقرے آج بھی تعلیم یافتہ لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔

”گلستانِ سعدی“ آٹھ ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب کا ایک الگ موضوع ہے۔ پہلا باب ”دورِ برت

بادشاہان "دوسرا" اور اخلاق اور عقل "تیسرا" اور فضیلت کا سمت "چوتھا" اور فرائض و عبادت "پانچواں" اور عقل و جمالی "چھٹا" اور مصنف و معرّی "ساتواں" اور تاریخ و تراث "آٹھواں" اور آداب صحبت "ہے۔" موضوعات دیکھتے تو یہ فلسفہ و اخلاق کی کتاب نظر آتی ہے جو فی الواقع یہ ہے مگر سہی نے ایک وقت عام و خاص کی دلچسپی اور فائدے کے لیے دو طریقہ استعمال کیا ہے جو عربی، فارسی اور سنسکرت کے تفصیلی اخلاق کا عام طریقہ تھا یعنی حکمت و مابطن اور فلسفہ و اخلاق کی باتوں کو حکمت کے درجے میں بیان کیا ہے اور ان سے وہ سبق دیا گیا ہے جو مصنف کا مقصد تھا۔ اس طرح ہر باب حکایات کا مجموعہ ہے جن میں دہا یہ ہے کہ سب حکایات جو کسی باب کے اوّل میں آئی ہیں، ان کا تعلق "باب" کے موضوع سے ہوتا ہے۔ حکایت خیر میں بیان کی جاتی ہے مگر اس پر جو رائے دی جاتی یا تنبیہ آتا ہے وہ ظلم میں ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ ظلم و ستم سے زیادہ متاثر کرتی ہے اور جلد ہی فائبن ٹھیک ہو کر زبان پر چڑھ جاتی ہے مثلاً فلسفہ و اخلاق کا سمت "کے باب میں جو حکایت آتی ہے اس کا ترجمہ افسوس نے یہ کیا ہے:

"ایک فقیر کو میں نے سنا ہے کہ قاتل کی آگ میں جہنم جیو، یہ جہنم کا تختہ اور تسلی اپنی خاطر کی ان دو چیزوں سے کرتا:

لباس خمر و جان جنگ پر میں یہ لازم ہے کہ کر جنوں قناعت

ہر اک کی مٹوں کا بوجہ اٹھانا ہے بھڑکا کر اپنا بار صحت

کسی نے کہا اس سے کیا بیجا ہے تو ملایا انھیں اس شہر میں ایسا صواب دیت ہے کہ سب کو مہم اپنا اس نے مہول دیا ہے اور اپنی کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے۔ اگر صورت حال یہ تیری اطلاع پائے تو اپنے ہر دست رکھے اور تیری خدمت کرنی نصیحت جانے۔

کہا اس نے: چپ رہ کر فخر کی بحث میں مرنے لگا ہے کہ حاجت کسی کے آگے لے جانا۔ چنانچہ کہ گئے ہیں، قصہ

جہنم کا خطہ میر کا کونا کر اختیار پر اختیار سے کر نہیں جاسے کی اٹھا

مٹکی عذاب مار ہے مسابے کے سب جانا ترا جو ٹھٹھن فروں میں ہوا

افسوس کے اس اردو ترجمے کا مطالعہ جب سہی کی اصل فارسی عبارت سے کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسوس نے کم و بیش سہی کے ہر لفظ اور ہر فقرے کا ترجمہ کیا ہے مگر اردو اور فارسی کے محاورے اور دو مرہ کا فرق قائم رکھا ہے۔ فارسی وہ زبان ہے جو اردو زبان سے سب سے زیادہ قریب ہے مگر اس کے باوجود فارسی محاورے کے لیے ویسا ہی اردو محاورہ لانا مشکل کام تھا اور یہ کام شاعر علی افسوس نے خوبی سے انجام دیا ہے۔ "یوں نہ ہو جو بیجا تھا" (افرق بفرق کی دوست) (میں) وہ فارسی کو اردو میں منتقل کرنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔ "کمر کو آزادوں کی خدمت کے لیے باندھ لیا ہے" (میان بخند مسجد آزادگان رہت۔۔۔) میں اردو و فارسی محاورہ ایک ہی ہے اس لیے فارسی اور اردو محاورہ کی حد تک کوئی فرق نہیں ہے۔ اردو ترجمے سے واضح ہوتا ہے کہ افسوس اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے مزاج سے بخوبی واقف ہیں اور پاکستان کو اردو میں اس طرح منتقل کر رہے ہیں جیسے سہی یہ کام اردو زبان میں کر رہے ہوں۔ افسوس نے ظلم کا ظلم میں ترجمہ کیا ہے لیکن یہاں وہ سہی سے بہت پیچھے رہ گئے ہیں مثلاً اسی حکایت کے ترجمے میں خود ہی اس حکایت کے شروع میں اورج کہے ہیں: سہی کے اس ایک فارسی بیت کا ترجمہ ترجمہ میں

جان جنگ قناعت کیم و جانہ دکن کہ دیکھ مٹھ خود یہ کہ بار منت لعل

”گلستان“ میں آیا ہے۔

”تو انگریزوں نے پہل سے نہ سب مال کے اور بڑی کی چھٹ سے نہ سب مال“

انہوں نے اسے اس طرح کرتے ہیں:

”تو انگریزوں نے پہل سے نہ سب مال کے اور بڑی کی چھٹ سے نہ سب مال کے“

سعدی نے لکھا ہے:

”قید یافتہ کے دام کو نہ بھینچ کر قمار نہ“

انہوں نے اسے اس طرح لکھتے ہیں:

”تو رعایت کی وہ شخص معلوم کرتا ہے کہ جو مصیبت میں پڑتا ہے“

سعدی کے اس خیال کا:

”از غلوئی طبع پاؤں ہاں پر خور پاؤں کو کہتے بسلا سے برنجہ وگا ہے بدشا سے خلعت و ہار

انہوں نے اس طرح کرتے ہیں:

”بادشاہ کی طبیعت کے غلوئی سے ڈرا جاوے کہ کبھی سلام کرنے سے آزاد ہو جاتے ہیں اور کبھی غلوئی کالی

کے خلعت دیتے ہیں“

اردو سطر کے ارتقاء کے لحاظ سے ”بانغ اردو“ کی اس سطر جماد و جماد کے دو دیکھے تو معلوم ہوگا کہ اردو سطر، فارسی کی پختہ کار سطر کا سہارا لے کر آگے بڑھی ہے اور آرائش محفل میں اردو کے بڑا کردار بولی جال کی زبان میں، آزادی کے ساتھ دانش پر داری تک پہنچ گئی ہے جس سے اردو سطر کی ایک نئی توانا صورت وجود میں آئی ہے۔

”آرائش محفل“ انہوں نے پروفیسر جون ہارنگٹن (J.K. Harrington) کی تجویز پر ۱۸۰۳ء تا ۱۲۱۹ء میں شروع کی اور ۱۸۰۵ء تا ۱۲۲۰ء میں اسے تمام کیا (۱۸۰۸ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے چھپ کر شائع ہوئی اور کالج کے قلمی درجوں کے نصاب میں شامل ہو کر چھٹی رہی۔ طباعت سے پہلے تک انہوں اس پر نظر نہ کرتے رہے۔

”آرائش محفل“ میان رائے کی تاریخ ”خلاصۃ التواریخ“ (۱۱۰۷ء تا ۱۶۹۵ء) کو قاضی انظر کھڑک کر لکھی گئی ہے۔ ”بانغ اردو“ کی طرح یہ ترجمہ نہیں ہے۔ میں نے ”خلاصۃ التواریخ“ کے فارسی متن سے آرائش محفل کو لایا تو معلوم ہوا کہ انہوں نے واقعات تاریخ کو افادہ اور چابجا دوسری مستند تاریخوں مثلاً آئین اکبری، ریاض الملوکین، میر

المطالعین وغیرہ سے مواد کا اضافہ کر کے ساتھ سلیس زبان میں اپنے طور پر اسے نئی صورت دی ہے۔ خود انہوں نے ”تہذیب“ میں لکھا ہے کہ ”فقیر نے اس امر کو متکھٹانے حال کے جو موافق دیکھا ہے ثبت تمام اس کے مطلب کو زبان اردو میں لکھنا شروع کیا، پر یہ طور پایا۔۔۔۔۔۔ خلاصۃ التواریخ کا ترجمہ نہیں کیا۔ اس مضمون اس کا اس زبان میں لکھا ہے اور

کی زبان میں بھی جہاں موقع دیکھا ہے وہاں کی ہے لیکن صوبوں اور سرکاروں کے حالات میں اکثر اور گفتگوں کے احوال میں کم تر سب اس کا ترجمہ بدل ہے، خواہ آہدی کی جہت سے ہو خواہ ایرانی و خراسانی کے باعث اور بعضے شروع قصبے کا اس

تجربہ پر نہ دیا۔ یہاں تک کہ سینے بھی میرا نہ حال ہی کے لکھے مگر آہدی ہر ایک صوبے کی، جو عالم گیری کی سلطنت میں تھی، وہی لکھی۔۔۔۔۔۔ (۳۳) انہوں نے دو جلدوں میں لکھنا چاہتے تھے۔ پہلی تو کئی جلد ہے جو قاضی انظر نے اور دوسری مسلمانانِ مملکت اور مغلیہ دور کے حالات پر مشتمل ہوتی۔ یہ دوسری جلد لکھی نہ جاسکی۔ ظاہر ہے کالج کی اصلاحی ضرورت

کے لیے کبھی کبھی طرز ادوار اور انداز پر داری کے اعتبار سے یہ آئندہ دور میں بھی جانے والی محمد حسین آزاد کی انسانی کتاب ”قصص الہند“ کی طرح ایک زندہ کتاب ہے۔ اکثر ایاداب میں سارا مواد بھی انفس کا اپنا ہے لیکن ”قصص التواريخ“ سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے عنوانات دی رکھے ہیں جو بیان دانے کی تاریخ میں آئے ہیں مثلاً لیل کیسٹہ اور انہیں جیسے کو شامل کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے ایک جہ یہ بھی بتاتی ہے کہ ”سوائے اس کے مطابقت“ ”خاصہ التواريخ“ کی بھی منظور تھی“ [۳۴-۳۵] اس آزادی بیان کی وجہ سے انفس کے قلم نے عام بول چال کی زبان میں انداز پر داری کے جوہر دکھانے کا سہا بہار کام کر دکھایا ہے۔

”راشلیں محفل“ مملکت ہندوستان کی تحریف سے شروع ہوتی ہے اس کے بعد موسموں کا بیان آتا ہے۔ یہاں کے بیوہ، یتیموں اور یتیموں کا ذکر آتا ہے۔ عیادت کا ذکر آتا ہے۔ اہل ہند کے طہم یہاں کے فقیروں، سادھو، ستون اور چاہ کا بیان آتا ہے۔ عورتوں اور بیویوں کی صفات بیان میں آتی ہیں اور شاہ جہاں آباد سے لے کر صوبہ کاٹل تک تمام صوبوں کے تعارف کرایا جاتا ہے۔ اس کے بعد راجا چدر سسر سے لے کر راجا چھو رانک تاریخی حالات و واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ کودوں پانڈوں کی جنگ کے بعد شتک راجا جان کا بیان آتا ہے اور کتاب راجا چھو راجہ ختم ہو جاتی ہے۔ اصل ”خاصہ التواريخ“ میں سلاطین اسلام، خاندان لکھنؤ، خاندان غلی، خاندان تھک، خاندان لودھی، خاندان مظفر، سلاطین ملتان، خاندان سوری، خاندان مظفر کی بحالی و تاریخ سے لے کر دارالشاہ کے تھک تک بیان دانے نے تاریخی حالات و واقعات قلم بند کیے تھے۔ یہ وہ مواد تھا جسے انفس نے دوسری جلد کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ ”آرامش محفل“ کا ابتدائی حصہ تاریخ نہیں بلکہ جغرافیائی و عمرانیاتی حالات کا خلاصہ ہے۔ تاریخ کا بیان صوبوں کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ صوبوں کے بیان میں ہر صوبے کے حالات و تاریخی واقعات کے ساتھ شہروں، تاریخی عمارات، بازار اور معتقد رشتوں کا بیان آتا ہے۔ اس کے بعد مہاراجت کی جنگ کو بیان کیا ہے اور پھر راجاؤں کے حساب سے تاریخی لکھی ہے۔ یہ ساری تاریخ فقیر علی انفس نے بڑے دلچسپ ہوائے میں بیان کی ہے اور حسن بیان کے اعتبار سے نہایت دل کش ہے۔ قائل ذکر بات یہ ہے کہ اس کی تخریبیں بول چال کی زبان کو سلیقے اور سحر میں کے ساتھ استعمال کر کے انداز پر داری کا جوہر دکھایا ہے۔ طرز بیان کا یہ جمالیاتی روپ کتاب پڑھنے والے کو ہر دم میں اور گفتا ہے اور وہ صنف کے صنفی روئی کے ساتھ مزے لے لے کر پڑھ جاتا ہے۔ دلی شہر کے تھک بازار کا حال انفس کے قلم سے ہے۔

”مور تھک“ کے بازار کی طرز زنی جدی، فضا اس کی فضا نے عالم سے بھی بڑی۔ مگر اس کا اقسام کے چار پائوں سے بالا مال۔ زمین اس کی نہایت صاف ٹاڈا حال۔ ہر ایک طرف خلق کا ایک ڈھل، جابجا چیل پیل، چاہک سودا، حم حم کے کھوڑوں کو بچھ رہے ہیں۔ خریدار دلالوں کو کھیر رہے ہیں۔ سودا دہاں کا دست بہ دست۔ ہر ایک دلال کوڑا دال مال مست۔ کوئی گھوڑے کے مول قول کے لیے ہاتھ لاتا ہے، کوئی گھوڑا اتار دیتا ہے۔ ایک طرف سپاہی پیشہ بیلے دی تاجروں پر اپنے اپنے زمین پاش بچھائے جتے لگائے بیٹھے ہیں۔ کسی طرف ہانگے بڑھے اچھی مجلس جمائے بیٹھے ہیں۔ ایک طرف کئی شہدے ٹھکے بیٹھے کے دم مار رہے ہیں۔ کبھی دو چار لٹے، چٹے، زیادہ گواہے اڑھائی پا قول جدے ہی بکھارتے ہیں۔ غرض بیٹے کی ہی دھوم اور چرخوں کا سا اہم ہر روز سوائے جیسے کے کد پھرا جلتے ٹھک رہتا ہے۔

اس تھکاس میں دیکھیے عربی و فارسی کے الفاظ صرف اسے ہی آتے ہیں جیسے ناگزیر تھے اور جن کو استعمال

کیے بغیر چاروں تھا۔ عام بول چال کی زبان کو جس ادا کے ساتھ، اس طرح استعمال کیا ہے کہ بات اتروتا شیر کے ساتھ چڑھنے والوں تک پہنچتی ہے۔ عام بول چال کی زبان کی توانائی نے بیان کے حسن میں اضافہ کر دیا ہے۔ قافلے کا التزام بھی افسوس نے کیا ہے مگر اس طرح کہ پناہ نہیں چلتا اور قافلے سے پیدا ہونے والا ایک واقعاتی عبارت کی روانی میں اضافہ کر کے اسے بے ساختگی کے احساس سے مزین کرتا ہے۔ یہی دلکش تخریر شروع سے آخر تک "آرائلی مخلص" کو ایک زکوہ کتاب بنا رہی ہے۔ مظلوم ہوتا ہے کہ دوسرے حشر ہوں اور مظلومین کے مسودات کی اصلاح دوسری کر کے خود افسوس نے اردو نثر کی قوت کا راز پا لیا ہے۔ یہاں انکار کی جہاز کی تاریخی واقعات میں بھی تازگی پیدا کر رہی ہے اور دلچسپی کو اس نثر کا دائمی جوہر بنا رہی ہے۔ یہاں اردو نثر تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار ہو رہی ہے۔ جیسے میرامن نے اردو نثر کو قصہ گوئی اور گشتی کے لیے تیار کیا اسی طرح شیر علی افسوس نے اردو نثر کو تاریخی و عمرانی موضوعات کے لیے تیار کر کے اس کے نمونے پیش کیے۔ تاریخی اعتبار سے "آرائلی مخلص" اتنی اہم نہیں ہے جتنی اس کی اردو نثر اپنے طرز ادا کے اعتبار سے اہم ہے۔ اس نثر میں افسوس ایک جدید انکشاف و آواز کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں اور یہ نثر آزاد و بے پناہ ہے۔ "میں آواز کو راستہ دکھاتی ہے۔ جاہلیی کا بدلے اسی لیے" افسوس کو اردو کا پہلا صاحب طرز انکشاف دلا دیا گیا ہے (۱۳۵)۔ افسوس کا یہ طرز بیان خاص اردو طرز بیان ہے۔ جس نے "تاریخ" کو بھی دلچسپ بنا دیا ہے اور جو "آرائلی مخلص" میں اس روپ میں سامنے آتا ہے۔

"فی الواقع اور تک زیب کے وقت ملک بلاشبہ بھی صورت تھی اور آبادی کی بہتات پر طرح میر کے بعد سے سلطنت میں پکاڑ چڑا اور محمد شاہ پہ جب عیاشی کے سنہالہ رکا۔ ہر چند کہ اس کے وقت ملک بھی افسوس کا سا عالم رہا پر محمد شاہ کے عصر میں تو بیخ اسی ہو گیا۔ کتنے امیر تھ خانہ نشین ہوئے اور اعلیٰ نجیب غیرت مند بادشاہ اس کے دروازے بند کر کے مر گئے۔ اکثر تخریر میں حیرت ہو کر جہاں جہاں ہے"

ہندوستان کے موسم برسات کی تحریف میں لکھتے ہیں:

"اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطیف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ پر رنگ کی گولیاں چاروں طرف خوش آمد ہوا، زمین ایک تخت سبز زار، ہر ایک پیداؤ خوش نظر اور گزرا سراپا بہار۔ پھول طرح طرح کے پھولوں میں کھلے ہوئے، درخت ہرے ہرے، گنجان آبنس میں لٹے ہوئے۔ خوروں کی لہر چڑنی کا طوری جدا میر سے کی تو ٹھنڈی کا عالم ہی کا صدمہ۔ ہر ایک ندی تالا دریاؤں چڑھا ہوا، ڈھرا ڈھرا تلاب پانی سے بھرا ہوا۔ سبزہ کی لہر، چر بھٹی کی دھک، بھٹی کی چٹک، پانی کی کڑک ایک عالم دکھاتی ہے۔ بگلوں کی ڈھل، میو کی بھرا، موروں کی جھکار، مچھروں کی پکاروں کو بھاتی ہے۔ غم جانا گڑے ہوئے، جھولے چڑے ہوئے، جھولے کھڑے ہوئے۔ اس میں رنگ برنگ کی پوٹا کیس پہنے ہوئے بچکڑوں چوڑے پٹکڑے جھولتیاں ہیں۔ کوئی پیچک چڑھاری ہے۔ کوئی ہنسا کا رہی ہے۔ کوئی پاؤں جوڑ۔ کسی کے ساتھ جھولتی ہے۔ کوئی کسی کا دل لے کر جھولتی ہے۔۔۔"

یہی وہ خاص اردو طرز بیان ہے جو آ کے چل کر فصیح آ میر اور متانے چالے سے ملے۔ شاعرانہ و شاعری اسلوب

کی جگہ لے لیتا ہے۔ اس طرز بیان کو رواج دینے میں فورٹ ولیم کالج کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس اسلوب بیان نے بول چال کی عام زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر کے اردو نثر کو نئی توانائی اور نئے امکانات سے روشناس کیا۔ سعدی کی فارسی نثر کی جامعیت و قطعیت بھی اس میں موجود ہے۔

افسوس کے طرزِ ادبی کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے نثر کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھتے ہوئے بھی اسے شاعرانہ بنایا۔ میرامن نے اپنے طرزِ ادب سے افسانوی یا نثر (Narrative) کا قابلِ تھکید نمونہ پیش کیا اور افسوس نے تصنیف کی چارہ نثر (Descriptive) کے خوب صورت نقش اچا کر دیے۔ دونوں کی نثر زبردست دلکش نثر ہے۔ افسوس کی نثر محمد حسین آزاد کی نثر کی مثال ہے۔

افسوس کی زبان اٹھارویں صدی کی بول چال کی عام زبان ہے جس میں وہ محروکات بھی موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میرامن کے ذیل میں کرتے ہیں۔ افسانوی نثر کی زبان کا کیڑا، لہجہ، ذخیرۃ الفاظ، محاورات و کہاوتیں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہیں۔ دونوں نے کالج کے لیے درود کتابیں لکھیں اور دونوں تاریخ ادب میں ادبی اپنی اولیت کے ساتھ اصرار ہو گئے۔ اسی ردِ پسند نثر کو آ کے بڑھانے کا کام حیدر بخش حیدری نے کیا جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

جہاں تک افسوس کی شاعری کا تعلق ہے اس میں کوئی ایسی انفرادیت نظر نہیں آتی کہ بحیثیت شاعر بھی افسانہ تاریخ ادب میں جگہ دی جائے۔ ان کا کلیاتِ شائع ہو چکا ہے [۳۶] جس میں طنز و لہجے کے علاوہ باعبارات و قطعات، قصائد، مقامات، مرثیہ، چشتی، ترکیب بند، داستان و طبع آزمائی کی گئی ہے۔ یہ اڑسہ پانچ روایتی شاعری ہے اور اسی روایت شاعری کی بحکمر کر دی ہے جس سے اس دور میں عام مرد و عورت بھی۔

حواشی:

[۱] آزاد علی محفل، شیر علی افسوس، مرتبہ کتب علی خاں فائق، ص ۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] تاریخ اردو، شیر علی افسوس، ص ۲۸ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳] آزاد علی محفل، بحوالہ بالا، مرتبہ و مقدر کتب علی خاں فائق، ص ۱۸۔ دوحید قریشی نے بھی یہی لکھا ہے کہ افسوس کی ولادت ۱۱۶۰ھ کے لگ بھگ ہوئی چاہیے اور بتایا ہے کہ ۱۱۵۸ء تا ۱۱۵۹ء قمریٰ کرتی چاہیے۔ دیکھیے ”تکلیک ادب کا تحقیق مطالعہ“ دوحید قریشی، ص ۱۱۰-۱۱۶، مکتبہ ادب جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] تاریخ و فائنات کالج کے رچا کر کے مطالعہ ہے

[۵] گلشن وند بخول، اعلیٰ لکھ، ص ۳۸، طبع لاہور ۱۹۰۶ء

[۶] ایضاً

[۷] تاریخ اردو، بحوالہ بالا، ص ۲۸

[۸] ایضاً

[۹] گلشن وند بخول، لاہور، ص ۳۸

پانچواں باب

حیدر بخش حیدری

حالات اور مطالعہ: آرائش محفل، توتا کہانی، بگڑا روانش وغیرہ

فوت ولیم کالج سے جتنے ادیب منظر نگار نمایاں ہوئے ان میں، اکثریت ایسے لوگوں کی تھی جو شاعری تو کرتے تھے لیکن نثر میں انھوں نے کوئی کام نہیں کیا تھا۔ اردو نثر اس دور میں عام طور پر رنگین اور سنجی و فنی عبارت میں لکھی جاتی تھی اور اس کے برخلاف بول چال کی زبان میں سادہ و سلیس نثر کالج کی نصابی ضرورت تھی۔ جب پول چال کی عام زبان نثر کا سبب از نظر ترقی تو گویا نثر نگاروں کو نکھارا راستہ مل گیا اور جیتے میں اسی تیزی سے ترقی، تالیف و تصنیف کا کام ہوا اور لکھی، لکھی، لکھی گئیں کہ فوت ولیم کالج کے فنیوں کے نام اردو ادب کی تاریخ کا روشن چراغ بن گئے۔ حیدر بخش حیدری بھی، میرامن و شیرعلی انصاری کی طرح کالج کے ان فنیوں میں شامل تھے، جن کا کام آج تک لوہے سے رہا ہے۔ "کالج" کے زمانے میں حیدری کی کئی تالیفات بار بار چھپیں لیکن پھر نظروں سے اوجھل ہو گئیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی (۱۹۴۰ء۔ ۱۹۹۸ء) نے لندن کے دوران قیام میں وہاں کے کتب خانوں کو کنگال کر بہت سا کم باب ذخیرہ دریافت کر کے شائع کیا جس سے اردو نثر کا یہ جٹں بہا سرمایہ نہ صرف محفوظ ہو گیا بلکہ جدید اردو نثر کے ارتقا میں حیدر بخش حیدری کی اہمیت بھی اجاگر ہو گئی۔

سید حیدر بخش حیدری (وفات ۱۳۳۹ھ/ ۱۸۲۳ء؟) جن کا تخلص حیدری تھا، شاہجہاں آباد کے رہنے والے تھے۔ "مقدس حیدری" کے دیباچے میں حیدری نے خود کو "سید حیدر بخش حیدری متخلص بہ حیدری شاہ جہاں آبادی" (۱) لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب ان کے والد سید ابوالحسن نے دینی چھوڑی اور لالہ سکھو پرانے کی بھراہی قبول کر کے بنارس آئے تو اس وقت وہ "نہایت خود سال" تھے۔ جد بولغت کو پہنچے تو والد نے نواب علی ابراہیم خان بہادر غلیل کی فکری و اعتباری کار خود حیدر بخش حیدری کو "ترہیت و خوش چینی" کے لیے ان کے سپرد کر دیا۔ نواب علی ابراہیم غلیل نے انھیں اپنے باقوت قاضی میرالرشید کی خدمت گزاروں میں دے دیا۔ یہیں انھوں نے مولوی غلام حسین غازی پوری سے جدید و تہذیبی تعلیم حاصل کی اور قاضی میرالرشید سے عربیہ و فارسی پڑھی۔ اسی زمانے میں حیدری نے اپنے دوست سید ضعیف علی رضوی سے بھی استفادہ کیا (۲) لیکن یہاں بنارس میں معاشی الجھنوں اور بزدلوں و دوستوں کی خدمت گزاروں کے باعث وہ اپنے تعلیمی کاموں کو مروج نہ کر سکے۔ اپنی تعلیم و تربیت اور شاگردی کا اعتراف حیدری نے اپنی تالیفات کے دیباچوں میں بار بار "خوش چینی فرسین علم کو نہیں مولوی غلام حسین غازی پوری مولوی عدالت" کے الفاظ میں ذکر کیا ہے (۳) "توتا کہانی" کے دیباچے میں بھی "تعلیم یافتہ محسن خاص نواب علی ابراہیم خاں بہادر مرحوم، شاگرد مولوی غلام حسین غازی پوری"۔۔۔ لکھا ہے (۴) اس وقت وہ معاشی الجھنوں کا شکار

تھے اور کسی بہتر فوکری کی تلاش میں تھے۔ قصہ ”مہر و ماہ“ کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ ”۱۲۱۳ھ میں پھر فیض اڑ بھٹی کے صاحبان عالی شان گفتگو سے اردو سے عقلی کو مرغوب طبع رکھتے ہیں اور عقلی ختم کو ازراہ قدر دانی کے زیادہ بزرگی دیتے ہیں۔ خصوصاً..... عالی مقام صدر تعلیم محفل اہل کلام مسٹر جان گل کرست صاحب بہادر..... [۱۵] اپنی صلاحیتوں کے انکشاف اور درست کے خیال سے انھوں نے قصہ ”مہر و ماہ“ تیار کیا اور میر پرورد علی حسینی کے توسط سے اسے گل کرست کی خدمت میں پیش کیا۔ اس توسط اور دوست گیری کا مقرب حیدری نے نگہ سے حیدری کے دیباچے میں بھی کیا ہے [۶] گل کرست نے حیدری کی صلاحیتوں کو بہانہ کر کے ۱۸۰۱ء کو چالیس روپے ماہوار پر بحیثیت ٹیٹی شعبدہ بھروسائی میں ملازم رکھ لیا [۷] گو یا ۱۲۱۳ھ/ ۱۸۰۰-۹۹ء تک دو بار اس میں تنہا رہے اور پھر نکلتے آ کر ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہو گئے۔ ملازمت کا یہ دوران کی فراغت و فارغ التحصیلی کا دور تھا۔ ”نگہ سے حیدری“ کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ ”اب بارہ سو چندہ پٹھری میں عنایات و تحفظات سے صاحبان عالی شان والا خان مسٹر جان گل کرست کے ایک صورت المیہ ان کی ہے۔ اس واسطے چند قلمی زبان دریا ہندی میں موافق اردو سے عقلی کے غز کے گئے“ [۸] فورٹ ولیم کالج سے منسلک ہو کر جیسے ہی معاشی فراغت پھر آئی حیدری کی جیکس ہوئی تھی صلاحتیں جیڑی سے اجڑا گئیں اور انھوں نے قصہ مہر و ماہ کے علاوہ قصہ حاتم علی، بطری نامہ، قطعی نامہ، تلخی بختوں و لہیرہ لکھے اور ساتھ ہی شعر و شاعری کا سلسلہ بھی تازہ و دم رہا [۹]

حیدری کی ایک اور تالیف ”گل مغرب“ سے، جس کے سرورق پر سال اشاعت ۱۸۱۶ء/ ۱۲۲۹ھ درج ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۶ء تک کالج سے وابستہ اور نکلتے میں تنہا تھے۔ جی نرائن نے اسے تذکرے ”دیوان جہاں“ (سال تالیف ۱۸۱۶ء) میں لکھا ہے کہ بالکل مستحیات پر موجود ہیں اور اس خاکسار کا کہنا یہ ہے ان کی خدمت میں بندگی ہے [۱۰] گو یا ۱۸۱۳ء میں حیدری نکلتے میں تھے۔ تذکرہ ”ریاض الوقاق“ سے معلوم ہوتا ہے کہ تذکرے کی تصنیف کے وقت ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۳ء میں وہ بارس چاہتے تھے۔ ”ریاض الوقاق“ کے الفاظ یہ ہیں کہ ”مما سہلقت ہوا نے نکلتے اور ہوا وہیں فوکری درگذاشتہ ہا تک اور ادبی کہ از سرکار مقرر شدہ عقلی گشتہ در بارس بزم افروز اجانب است“ [۱۱] ”یادگار شعرا“ میں، اشیر مر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۸۲۳ء میں حیدری نے وفات پائی [۱۲] خود اشیر مر کے فورٹ ولیم کالج کے مشرقی کتب خانے کے ناظر برحق غلام حیدر کے حوالے سے لکھا ہے کہ تیس سال سے زیادہ ہوئے یعنی تقریباً ۱۸۲۳ء میں وفات پائی [۱۳]

حیدر بخش حیدری کے بارے میں جو کچھ معلومات ہمیں ملتی ہیں، وہ ان تجزیوں سے ملتی ہیں جو خود حیدری نے قصہ مہر و ماہ، نگہ سے حیدری، قصہ تلخی بختوں، تو کا کہانی، آرائش محفل اور نگار دانش، وغیرہ کے دیباچوں میں دی ہیں یا طبقات الشعرا نے ہندو تذکرہ ریاض الوقاق، دیوان جہاں یا اشیر مر کے اپنے مرتبہ لکھاگ میں دی ہیں۔ حیدری کی تالیفات کی ترتیب و اشاعت کا سب سے زیادہ کام از انکرمیاست بریلوی نے کیا ہے اور دیوان کی اولیت ہے۔ حیدری اور حیدری سے حقیقت میں سب تجزیوں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نیک دل، اور شہت سوچ کے انسان تھے۔ جی نرائن تلاش معاش میں نکلتے آئے تو حیدری نے ان کی ہر طرح مدد کی اور انھیں فورٹ ولیم کالج کے ”تفاس دیوبند“ سے متعارف کرایا۔ ذوالفقار علی مست نے ریاض الوقاق میں لکھا ہے کہ ”موزویت و لطافت و ذراقت“ ان کی عقلی میں چلے تھے اور وہ ”آشنا و بیگانہ“ سے ”حسن اخلاق“ کے ساتھ پیش آتے تھے۔ مولوی غلام حیدر کے حوالے سے اشیر مر

نے لکھا ہے کہ حیدری بڑی بانی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ فوراً وہلم کالج کے شعبہ ہندوستانی میں پشٹا تالیلی کام چھوڑ کر لکھنا شروع کر دیا۔ کسی دوسرے شخص نے کیا ہو۔ کالج آ کر ان کی دینی و فکری صلاحیتوں کا وہ اثر مکمل کر لیا تھا۔ اب تک ہمارے علم میں یہ غیر تالیفات آئی ہیں جن میں کچھ شائع ہو چکی ہیں اور کچھ اب تک غیر مطلوبہ ہیں جنہیں مرحبہ و شائع ہونا چاہیے۔

(۱) قصہ مہر و ماہ

اردو نثر میں یہ حیدری کا پہلا کام ہے۔ ”مہر و ماہ“ کے دیباچے میں حیدری نے لکھا ہے کہ ”بہ صاحب“ یہ نثر فیض اثر پہنچی کر مساجد اہل شیعہ کھنگو نے اردو نے عقلی کو مرفوب مہج کر رکھتے ہیں اور اہل حق کو ازراہ تقدیر دانی کے ذریعہ بزرگی دیتے ہیں۔“ تو انھوں نے ۱۳۱۳ھ میں ”قصہ مہر و ماہ کو۔۔۔ قصاصت و بلاغت سے تیار کر کے“ نگل کر سٹ کو پیش کیا جس نے حیدری کی صلاحیتوں کو بھانپ کر فوراً وہلم کالج کے خلیفوں میں ملازم رکھ لیا۔ عبادت بریلوی نے بتایا ہے کہ ”مہر و ماہ“ کی نثر یر کالج کے نثری معیار کا واضح اثر نہیں ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ یہ کبھی شائع نہیں ہوئی اور اس کا ایک ٹھکانہ جو انھیں ملا ہے وہ ناقص ہے۔ اگر ایک اور نسخہ مل گیا تو اسے شائع کر دیا جائے گا لیکن اس کی گویا ہوتے ہیں آئی۔

(۲) قصہ سلیٰ بھٹوں

یہ کتاب بھی غیر مطلوبہ اور ناپا ہے۔ دیباچے میں، جو نگہ سے حیدری میں شامل ہے، حیدری نے بتایا ہے کہ اس قصہ کو امیر خسرو نے مصنف مشرقی میں لکھا تھا۔ فارسی شاعر ہاتھی نے بھی اس قصے کو اپنے قصے میں نظم کیا تھا۔ مگر اسی قصے کو خوب یا حسین شاہ جہاں آبادی نے ”شہادہ عالم دانی کے دور حکومت میں“ اطہر علی خاں کی فرمائش پر جن سے مسٹر جمیر نے اس قصے کو نظم بندی (اردو) میں لکھنے کے لیے کہا تھا، اردو میں نظم کی اور جب ۱۲۱۵ھ مطابق ۱۸۹۱ء میں نگل کر سٹ نے حیدری سے اس نظم یعنی کو ان کے لیے جو اس زبان سے واقف نہیں ہیں، سلیس عبارت میں لکھنے کے لیے کہا تو حیدری نے اسے دوبارہ اردو نے عقلی میں نگل کر تیار کر دیا۔ اردو نثر میں یہ حیدری کی دوسری تالیف تھی۔

(۳) تو تہا کہانی

یہ حیدری کی تیسری تالیف ہے جو اچھی مقبول ہوئی کہ اس کے متعدد ایڈیشن اب تک شائع ہو چکے ہیں اور یہ آج بھی دلچسپی سے چھی جاتی ہے۔ یہ بھی نگل کر سٹ کی فرمائش پر ۱۲۱۵ھ اور ۱۸۹۱ء میں لکھی گئی ہے۔ حیدری نے ”خاتمہ“ میں لکھا ہے کہ ”یہ قصہ تاریخ ہست و خشم شہر ذی قعدہ مذکور اور پنج شہد بوقت شام..... انجام کو پہنچا اور ”تو تہا کہانی“ اس کا نام رکھا“ (۱۳) حیدری کے قلم تاریخ تالیف کے اس دوسرے شعر ہے:

سر آہ کو کھینچ کر تو نے خوب رکھا نام تو تہا کہانی بہا

۱۳۱۶ھ = ۱۲۱۵ھ

سے بھی ۱۳۱۵ھ آہ ہوتے ہیں۔

حیدری نے یہ اردو نثر سید محمد قادری کی کتاب ”طوبی نامہ“ سے کیا ہے جس کا انھما راسخ دیباچہ میں کیا ہے کہ ”محمد قادری کے طوبی نامے کا، جس کا ماخذ طوبی نامہ ضیاء الدین غفری ہے، دو زبان یعنی (اردو) میں مسافقہ کا اور اردو نے عقلی کے نثر میں عبارت سلیس و خوب و الفاظ رنگیں و مرفوعہ سے ترجمہ کیا اور نام اس کا ”تو تہا کہانی“

رکھا تاکہ سامعین کو اس سوز کی فہم میں جلد آدے (۱۵)

یہاں پہلی بار اردو میں لفظ ”طوطا“ سے لکھا گیا ہے جس کی وجہ سید کی نے یہ بتائی ہے کہ ”ہندی میں حرف طوے نہیں ہے اور اس احقر نے ”طوطی“ نامے فارسی کو زبانِ ریت میں لکھا اس واسطے طوطی کی ”طوے“ کو ”تو“ سے بدل کیا (۱۶) اور ہے کہ سراج الدین علی خان آرزو کی تالیف ”نور اللغات“ میں لفظ ”تو“ کا ”تو“ سے لکھا ہے۔

کل کر سٹ کے خط مورخہ ۱۲/۲۰ دی ۱۸۰۳ء سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو رسم الخط میں اس کی پہلی شروعات ہو چکی تھی۔ یہ کتاب ۳۵۲ فوٹو پر مشتمل تھی اور اس کی طبعیت کا تخمینہ ۵۵۰ روپے تھا (عالمِ تحقیق صدیقی نے بتایا ہے کہ ۱۸۰۳ء میں یہ کتاب اردو رسم الخط میں پہلی بار شائع ہوئی (۱۷) عبادت بریلوی نے اپنی مروجہ ”گزارش“ میں ”تو“ کا کہنا ”تو“ کے پہلے ایڈیشن کے آگے پیچھے کے سورتوں کا ٹکس بھی شائع کیا ہے جس سے اس بات کی حراہ تصدیق ہوتی ہے کہ ۱۸۰۳ء میں گنجی شروع ہوئی اور ۱۸۰۳ء میں چھپ کر شائع ہوئی (۱۸) کار میں دہائی سے لکھا ہے کہ ”تو“ کا کہنا ”تو“ کا زیادتی قصہ شکرست زبان کی تالیف ”لفظ سپ تھی“ سے ماخوذ ہے (۲۰)۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”شکرست میں اس کے کئی نسخے ملتے ہیں۔ ”لفظ سپ تھی“ کے زیادتی قصے کے ساتھ اصلی ”راوا حاکم“ نمبر ۱۲۵ اور راوا حاکم نمبر ۱۹۸ ہیں۔ دونوں کا قصہ تقریباً یکساں ہے۔ خیابا بالہ میں لکھی نے اسے ۳۷۰ روپے میں فارسی میں لکھا۔ لکھی نے ان حکایات کو بے حراہ بے تک و تک کر دوسرے ماخذوں سے کچھ اور حکایات شامل کیں۔ لکھی کے ”طوطی نامہ“ میں ۵۴ کہانیاں ہیں جن میں سے چند کی اصل ”شکرست“ ”لفظ سپ تھی“ ہے جس میں آدھی سے زیادہ کہانیاں نقل ہیں۔ لکھی نے اپنے طوطی نامہ میں نقل کی کہانیاں شامل نہیں کیں۔ ابوالفضل غازی نے دسویں صدی ہجری کے وسط میں اکبر بادشاہ کے حکم سے لکھی کی تمام کہانیوں کا سلیس فارسی میں خلاصہ کیا۔ اس کے بعد سید محمد قادری نے لکھی کی ۵۴ کہانیوں میں سے ۳۵ کہانیاں لے کر انھیں سلیس و سادہ فارسی میں لکھا۔ ابوالفضل اور قادری کے طوطی ناموں کا وہی اثر بھی ترجمہ ہوا۔ ان سے کہیں زیادہ اہم خواہی کا طوطی نامہ (مؤلفہ ۱۰۳۹/۱۰۶۳۹ء) ہے (۲۱)۔ سید کی کی ”تو“ کا کہنا ”تو“ سمیہا کہ ہم کہتے ہیں سید محمد قادری کے طوطی نامہ کا اردو روپ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”مشہور ہے کہ ”تو“ کا کہنا ”تو“ ”لفظ سپ تھی“ کا ترجمہ ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ صرف اس کہانیوں کی اصل ”لفظ سپ تھی“ تک پہنچی ہے۔ ہندی اور اردو کی بعض کہانیوں کی مطابقت حیرت انگیز ہے، ان میں بعض فقرے کے فقرے یکساں ہیں ”لفظ سپ تھی“ کی جگہ کہانیاں ”شیخ تنویر“ یا ”چال گنجی“ کی حکایات سے مناسبت ہیں ان کہانیوں کا ماخذ انھیں کتابوں کو لکھا جا چکا ہے کیونکہ یہ ”لفظ سپ تھی“ سے زیادہ قدیم ہیں جس میں خاصی تعداد میں کہانیاں ”شیخ تنویر“ ہتھ پٹی نامہ ”چال گنجی“ سے ماخوذ ہیں۔ بعض کاغذی ماخذ ”حاکم“ تک پہنچتا ہے۔ چال گنجی کی سب اور شیخ تنویر کا اکثر کہانیاں ”کھاسا“ میں بھی ہیں اس لیے طوطی نامہ کی بہت سی کہانیاں وہاں بھی مل جاتی ہیں (۲۲) ”تو“ کا کہنا ”تو“ اور اس کی ترقی کا سادہ عام و محدود صفحات میں کریں گے۔

(۳) آرائش محفل

”آرائش محفل“ سید کی کی مقبول ترین کتاب ہے جو ۱۲۱۹/۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ سید کی نے ”تو“ نامہ ”تو“ میں اس کا ماخذ نہیں بتایا۔ صرف اتنا لکھا ہے کہ ”زبانِ فارسی میں زبانِ سلیس میں کسی شخص نے آ کے لکھا تھا۔۔۔ اب

ہو جب حکم جاس گل کرست..... کے سنہ بارہ سو سو پچاس ہجری مطابق الفارہ سوا یک بیسوی..... زبان ریاست میں سوانح
اپنی طبع کے، اس کتاب سے جو ہاتھ لگی تھی، ترجمہ ستر پیش کیا اور اس کا نام ”آرامش محفل“ رکھا۔ (۱۳۳) اور یہ بھی لکھا:
”ہر اکھڑ اس میں زیادتیوں (اضافے) اپنی طبیعت سے بھی، جہاں جہاں مبالغہ اور مناسب ملتا وہاں نہیں تاکہ قصہ
طولانی ہو جائے اور سننے والوں کو خوش آئے“ (۱۳۴) ۱۹ مارچ ۱۸۰۳ء کو جیسا کہ گل کرست کے خط سے معلوم ہوتا ہے
”آرامش محفل“ نہ صرف اپنی اور گل کرست کے چار سو روپے انعام کے لیے نہایت قریبی اہمیت کے ساتھ حیدری کا نام
بھی کالج کونسل کو بھیجا تھا (۱۳۵) یہ کتاب ۱۸۰۵ء میں چھپ کر سامنے آئی (۱۳۶) اردو میں شائع ہو کر یہ قصہ عاتم حاتم جانی کا
مقبول ہوا اور مختلف لوگوں نے نہ صرف اسے اردو میں اپنے اپنے طور پر لکھا بلکہ دوسری زبانوں میں بھی اضافہ و ترجمہ کے
ذریعے منتقل ہوا۔ میرامن کی ”پانچ دیہات“ کے بعد یہ تالیف بھی اردو کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ مثنوی نے اس کا نام
”آرامش محفل یعنی ہفت میر حاتم“ (۱۳۷) لکھا ہے۔ آرامش محفل کا مضافاً کچھ اصلاحات میں کریں گے۔

(۵) گلدستہ حیدری

حیدر بخش حیدری کی ”گل وسط حیدری“ تین متفرق کتابوں کا مجموعہ ہے۔ اس کے دیباچے میں حیدری
نے بتایا ہے کہ دہائی نے اب تک انھیں اپنی فرصت نہیں دی تھی کہ وہ اپنی بیڑوں کو قلم و مرکب کرتے لیکن فورٹ ولیم
کالج میں آ کر جب انھیں الطبعیات کی صورت پھر آئی تو ۱۲۵۵ھ میں ”چند قلمیہ زبان“ اور ”بندہ بیڑی میں سوانح اردو“
مثنوی کے ستر کیے۔۔۔۔۔ جیسے قصہ عاتم حاتم جانی اور میر دہا کا قصہ اور طوطی نامہ نگین اور قصہ لیلیٰ جھوں۔ اور چند اشعار
پر چٹاں اور کئی شخص اور چند قلمیہ اضافہ تحریر میں آئے۔۔۔۔۔ نام اس اور اوراق پر چٹاں کا ”گلدستہ حیدری“ رکھا ہے۔ (۱۳۸)
اس گلدستہ میں شروع میں مرثیٰ ہیں، اس کے بعد مجموعہ ”دکایات“ ہے، اس کے بعد دیباچہ میر دہا ہے اور پھر دیباچہ لیلیٰ
جھوں ہے۔ ان کے بعد ”دیوان حیدری“ ہے اور آخر میں ”نگین ہند“ ہے (۱۳۹) گل کرست کے خط (۱۸ مارچ ۱۸۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ
”گل وسط حیدری“ چھپنے کے لیے چار تہائی اور گل کرست نے حیدری کے لیے دوسروں نے کا
انعام بھی تجویز کیا تھا (۱۴۰) لیکن یہ کتاب شائع نہ ہو سکی۔ مہادت بریلوی نے گلدستہ حیدری کے قلمی نسخے محفوظ کر رکھے
اور میری لندن سے اس کی ”دکایات“ منظر کیا ہیں۔ ”نگین ہند“ کے نام سے مرچ کر کے کتابی صورت میں شائع کر دی ہیں اور
سب ”دیباچہ“ اپنے ”مقدمہ“ میں شامل و شائع کر دیے ہیں۔ اسی طرح ”دکایات“ کو ”نگین ہند“ کے نام سے اور ”نگین
حیدری“ کو ”دیوان حیدری“ کے نام سے شائع کر دیا ہے۔ اس طرح ”گلدستہ حیدری“ کی کم و بیش سب تحریریں سامنے
آ گئی ہیں۔

(۶) مختصر کہانیاں

ڈاکٹر مہادت بریلوی نے بتایا ہے کہ گل وسط حیدری کے انگلستان میں دو خطوط ملتے ہیں۔ ایک ”برٹش
لائبریری لندن“ میں اور دوسرا ”مڈلین انسٹی ٹیوٹ“ آکسفورڈ میں اور ان دونوں خطوط میں ۸۰ مختصر کہانیاں ہیں
جن میں سے ۷۳ کے مرچہ مجموعے ”مختصر کہانیاں“ میں شامل ہیں اور چھ اس لیے شامل نہیں کی گئیں کہ قلمی ہونے کی
وجہ سے خطاطی خط کے گراں گزرتی تھیں (۱۴۱) کہانوں کا یہ ایک دلچسپ مجموعہ ہے لیکن ستر میں یہاں دو جگہ جگہ جگہ
جو ”تو تا کہانی“ اور پانچویں ”آرامش محفل“ میں نظر آتی ہے۔ جیسے زمانہ ماضی میں انگریزی نادلوں کے سطن سے مختصر

سورج راجپوت (۱۸۰۳ء) کے لکھانے سے صاحبِ دلائل شان..... مسٹر ولیم ہنر موافق اپنی ملی کے زبان و خط میں ترجمہ کیا اور ہم اس کا گزراو لکھ کر لکھنؤ وائلش دانش کی نذر سے گزرا دیا (۱۸۸۱ء) ڈاکٹر مہاراج نے لکھی سے اس لئے کہ وہ یافتہ، عدوت و مرہب کر کے اس کے دلچسپ اور کو ۱۹۷۳ء میں شائع کیا۔ اس میں ترجمہ سیدری (اردو) کا پر راتر ترجمہ شامل نہیں ہے۔ اس کا ایک نکل نواڈیا لک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ڈاکٹر جاوید نہال کو ملا جس کا تعارف انھوں نے اپنی کتاب میں کر لیا ہے (۱۹۷۹ء) سیدری نے اپنے اردو ترجمے کا نام ”گزراو لکھنؤ“ رکھا ہے۔

”گزراو لکھنؤ“ ایک دلچسپ مشق و داستان ہے۔ سیدری کے ترجمے پر اردو بین حادی ہے لیکن جملے کی سادہت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر واضح طور پر نمایاں ہے جس سے اچھا اردو ہوتا ہے کہ یہ آزاد ترجمہ نہیں ہے بلکہ نقلی ترجمہ ہے۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے۔

”تو نے اپنے خاندان کے غرور سے جہاں دار سلطان کی بیٹائی پر تعیری کی علامت ظاہر پا کر حق ستوار نے دلوں، شیریں گفتاروں کی زبان کی طرح اور وارہ گفتگو کا کھولا کی حق نگوں، سنی انگیزوں، شیریں دہنوں، دل آویزوں کی مثال بھال بیان میں لایا۔ بادشاہ اس صاحبِ حق سے زبان کی گوئی سے تعیر ہو کر گزری آدھ گزری مانند طیل آجینے کے حیرانی و پریشانی کے بخود میں ڈوب گیا، چپکا کھڑا ہو رہا۔ غرض اس سبز پیش شیریں حق کی محبت کا جج فراہی کی طرح اس کے حذر و دل میں بادور ہوا تھا نہایت بے قراری سے ایک نکل لکھنؤ قیست اپنے بازو سے کھول کر اس جہاں خوش آواز کے آگے رکھ دیا۔ اس تو نے کو مانگا۔ اس نے عدم گفتگو بولی سے بے قرار ہو کر اور اس عقل مند تو نے کی مفارقت کی تاب اپنے کی میں نہ پا کر اس کی بات کے قبول کرنے سے پہلو جی کی بلکند دینے کا ہاتھ اس کے سینے سے کینہ پر رکھا“ (۱۸۰۶)

اس سطر کے جملے جملے مسخر نہ سے جڑے ہوئے ہیں اور طویل ہیں۔ لفظوں پر فارسی کا اثر واضح ہے۔ استفادہ بھی عبارت میں دشینی پیدا کر رہا ہے۔ یہ لکھی مہاراج نہیں ہے بلکہ سبب ”۳۰ رائل مصل“ اور ”تو تا کہانی“ میں ملتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی عبارت پر اردو بین حادی ہے اور اسی وجہ سے لکھنے کا جائز اعزاز پڑا ہے اور تقسیم یافتہ قاری اس عبارت کو آج بھی دلچسپی سے پڑھ سکتا ہے۔ نکل ”گزراو لکھنؤ“ بھی مرہب و شائع ہوئی چاہیے۔

(۱۰) ہفت ویکر

سیدری کی مشق ”ہفت ویکر“ نکھائی کی فارسی مشق ”ہفت ویکر“ کا محکوم اردو ترجمہ ہے۔ مگر میں دیکھنے نے ”سرخ ادبیات ہندوستانی“ میں اطلاع دی ہے کہ ”ہفت ویکر“ کا ایک نکل وڈیا لک سوسائٹی لکھنؤ میں موجود ہے (۱۹۷۱ء) کتب خانے میں بھی اس کا ایک نکل تھا جس کا اندراج اس پر مگر نے اپنے کمالاک میں کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ نسخہ ۶۰۰ صفحات پر مشتمل ہے اور برصغیر ۱۳ ادبیات ہیں گو ”ہفت ویکر“ کم بیش ۸۰۰۰ شعرا پر مشتمل ہے۔ اس پر مگر نے اس کا سال تصنیف ۱۳۲۰ء دیا ہے جو مرزا کاظم علی جہاں کے قصور تاریخی کے مصرع ”جہاں تازہ ہفت ویکر“ سے برآمد ہوتا ہے (۱۳۲۱ء) ڈاکٹر عبداللہ بن احمد نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ہفت ویکر“ کا ایک نکل وڈیا لک سوسائٹی بنگال کے کتب خانے میں ان کی نظر سے گذرا تھا اور ۱۳۳۱ء ڈاکٹر جاوید نہال نے ”ہفت ویکر“ کے اس نسخے سے چھ شعر بھی دیے ہیں جن میں سے تین یہ ہیں

ہفت پیکر تھا نکھای گجوی کا کلام؟ میں نے بندی کر دیا اس کو قلام
جب یہ لٹو میں نے بندی میں نکھا ہفت پیکر نام بھی اس کا نکھا
قاری کو کر دیا بندی قلام تارے بھدوستان میں میرا نام (۴۳)

(۱۱) تاریخ نادری

”تاریخ جہاں کشائے نادری“ ایک مسخرہ تاریخی کتاب ہے جسے بادشاہ کے واقع نویس مٹلی محمد میدی نے قاری زبان میں لکھا تھا (۳۵) حیدر بخش میدی نے ولیم ٹیلر کی فرانگلی پر اسے اردو میں ترجمہ کیا۔ دیباچہ میں میدی نے لکھا ہے کہ:

”میں معلوم کیا چاہے کہ مٹلی محمد میدی، جو بادشاہ کے حضور پر نور سے خدمت و قانع نویس رکھتا تھا اور تاریخ نادری کو اس نے زبان قاری و بعض حالات ترکی سے تصنیف کیا تھا اب اس کتاب کو سید حیدر بخش میدی نے عہد حکومت میں جناب لاہور منٹو گورنر جنرل بہادر اور طرمانے۔ جناب ولیم ٹیلر صاحب نام اقبال کے سن ۱۲۴۳ ہجری میں مطابق اٹھارہ سولہ (۱۸۰۹ء) کے زبان بندی (اردو) میں ترجمہ کیا اور نام اس کا وہی رکھا جاتا ہے کہ صاحب عالی مرتبت۔۔۔۔۔ جناب ولیم بکھر صاحب۔۔۔۔۔ کے حضور مٹلی محمد میں لے جاوے اس کی میرانی توانی افواش کے اور خیالوں در فضاں سے دامن کشاؤ و دوجاہر سے بھرلاوے“ (۳۶)

اردو ترجمے کے آخر میں میدی نے ۱۱۳ شعرا پر مشتمل قلعہ تاریخ نامہ کتاب درج کیا ہے جس کے اس آخری شعر:

تاریخ نادری سے حد ہمارے کمال ہے سال اس کتاب کا تاریخ نادری

”تاریخ نادری“ ۱۳۷۶ ہجری میں اس سے ”ہار“ کے ۲۵۱ کمال دیے جائیں تو سال اتمام ۱۳۴۵ ہجری ہوتا ہے۔ گویا یہ کلام ۱۳۴۳ھ میں شروع دیا اور ۱۳۴۵ھ میں پورا ہوا۔ خطوط کے شروع میں درج، سطر، موضوع ظاہر کر کے ایک فہرست بھی چمکی گئی ہے جس پر آخر میں درج ۳۵۹ درج ہے۔ ایک ورق دو صفحے کے برابر ہوتا ہے۔

”تاریخ نادری“ کو میدی نے سادہ و سلیس سطر میں ترجمہ کیا ہے لیکن قاری طرز ادا کا اثر اس کی زبان و سطر میں نمایاں ہے۔ اس سے سطر میں تاریخی تصنیف کے لیے ایک نیا اسکان ابھرتا ہے۔ یہاں اردو سطر میں قاری طرز ادا کی رنگینی کو سادگی و سلاست میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ یہ کتاب بھی اب تک شائع نہیں ہوئی اور ”تاریخ“ اور ”اردو سطر“ دونوں کے اقتدار سے خاص اہمیت رکھتی ہے جس کا اعادہ ذیل کے اقتباس سے کیا جاسکتا ہے:

”جہاں اس کلام کا یہ ہے کہ گریں خاں والی گر جہاں نے، جو اس مصرع میں حاصل شدہ حاد اور دوا سے بے اعتدالی کے کھول کر سب قلعہ دوا کیا، یہاں تک کہ میرا پس لٹو نے، جو اس کردہ کا حاکم تھا، اپنی جان سے عاجز ہو کر بطور ظلم کے بارگاہ حاکم انتہاء کی طرف سر جھکا یا جب کہ اردو نے معلائے بادشاہی میں کوئی فہم خوار اور دولت سراے سلطنت میں کوئی وادریں عالی مقدار نہ پایا۔ چار تاجداروں نے دہت بیکر کر کھینچ معطر کی طرف ردا دیا۔ پھر تے ہوئے تنقیح..... سامورہ ملاحظہ نزدیک دور کا کہ اس دہت شدہ حاد میں پہنچا جس دہت کہ گریں خاں اہل کا کڑے سمیے کر نے کو وہ شیخ میں، جو شدہ حاد سے خارج ہے گیا تھا اس پر جانچ اور حملہ کر کے بکڑ لیا۔ مراد خاں افغان کو، جو اس کا خویش تھا، حتم کیا کہ اس کا کام قلام کرے۔ ایک دم پیچھے نہ دے۔ بعد اس واردات کے کلمہ و خاں..... کا جھجکا مصعب۔ چہ سالاری سے سر فرلا ہو سارا ہے۔ جا

کے انتظام لینے کی خاطر مایہ ناز دویم ہاتھوں کسری وچم افواج شکار گرد و عرب و غم کے کرشمہ حمار کے بھی لینے اور پھر وہیں تلچہ کی گوش مالی اپنے پر مستعد بھاں ہوا۔ ہرات کے ابدالی جو اٹلانڈ ٹلچہ سے دشمنی جانی رکھتے تھے، ان کو فتح کر کے ایک برس تک تھکے کھسور رکھا۔ آخر کار اپنی خام شیلیاں بدلتی جی سے سرخوردہ پائے تھکے پر دھر کے اپنے بچا سے چلا۔۔۔۔۔ (۴۷)

یہ اردو ترجمہ فارسی متن سے قریب تر ہے۔ اس میں بیان کی وہ سادگی موجود ہے جو موضوع کی ضرورت و معیار کاظم کرنے کے لیے ضروری تھی۔ فارسی متن میں بیان کی رنگین ڈیڑھ نمایاں ہے جب کہ اردو متر میں یہ سادگی میں جذب ہو رہی ہے۔ اس اسلوب سے یہاں انما میں تاریخ نویسی کا ایک روشن امکان ابھرتا ہے اور یہی وہ اہم بات ہے جو اردو متر کے ارتقائی مطالعہ میں تاریخ نگاری کو اہم بنا دیتی ہے۔

(۱۲) گل مغفرت

میدر بخش میدری نے حسین دہلوی کا شفی کی مشہور زمانہ کتاب ”روضۃ الشہد“ کا اردو ترجمہ ”گلشن شہیدان“ کے نام سے کیا تھا لیکن طبعیت کی جہ سے وہ شائع نہ ہوسکا اور اب ناپید ہے۔ اپنے عزیز دوست مولوی حسین علی جوہری کے کہنے پر میدری نے اس کا تھکا سہ چار کیا اور ”گل مغفرت“ اس کا نام رکھا۔ دینا پتہ میں خود بھی یہی لکھا ہے کہ میں نے ”کتاب گلشن شہیدان“ سے جس کو پہلے کتاب ”روضۃ الشہد“ سے زبان رنگت میں ترجمہ کیا تھا اب شہرحرم الحرام کی دسویں تاریخ سنہ بارہ سو ساٹھس ہجری (۱۲۷۷ء) میں..... مولوی سید حسین علی جوہری کے ارشاد کرنے سے..... اس نفاذہ مجلس کو انتخاب کیا اور اس کا نام گل مغفرت رکھا۔ (۴۸) ”گل مغفرت“ پہلی بار ۱۳۲۶ء ۱۸۱۳ء میں نکلنے سے شائع ہوئی (۴۹) کتاب کی ترتیب کا انداز وہی ہے جو اس قبیل کی دوسری کتابوں یعنی وہ مجلس میں ملتا ہے جن میں دس مجلسیں ترتیب دی جاتی ہیں، پانچ تو بیچ تن پاک کی رحلت پر مشتمل ہوتی ہیں اور باقی پانچ اہل سادہ میں امام حسین اور ان کے سرفروشن اور جاں باز رفیقوں کی شہادت کا بیان ہوتا ہے۔ ”گل مغفرت“ میں اس بارہ کے بھانے سولہ مجلسیں ہیں تاکہ غرضہ حرم کے بعد رسوم کی مجلس فاتحہ اور دسویں، دسویں، اور چالیسویں کی تقریب پر بھی چھٹے والوں کو الگ الگ مجلسیں مل سکیں (۵۰)

یہ کتاب عام بول چال کی سادہ و صاف زبان میں لکھی گئی ہے لیکن میدری کی دوسری کتابوں کے مقابلے میں اس کا لہجہ اس لیے ٹھیکہ باند ہے کہ یہ مخصوص مذہبی ضرورت کے فحش نظر مجلسوں میں چڑھ کر نہ سانسے جانے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں زبان تو وہی ہے لیکن انداز دلجو مختلف ہے اور اس میں اسی لیے بار بار اسے صاف صاف لکھا ہے: اے یارو! کے الفاظ آتے ہیں۔ یہ کتاب اسی لیے اور طرز ادا میں لکھی گئی ہے جسے ذکر یا خلیف، بلند آواز لکھوں کی کوئی سے اپنے بیان میں اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

(۱۳) دیوان حیدری

حیدر جی نے اپنا دیوان نکلنے میں صرف کیا اور اسے گلشن حیدری کا ایک حصہ بنا کر اشاعت کے لیے نکل کر سٹ کو پیش کیا جس نے اسے منظور کر لیا لیکن یہ بھی شائع نہ ہوسکا اور اب ڈچ جو سو سال سے ڈیڑھ عرصہ گزرنے کے بعد ڈاکٹر عبادت بریلوی مرحوم نے اسے برٹش لائبریری اور ہارلین لائبریری آکسفورڈ سے بازیاب کر کے کتابی

صورت میں مدح و تشایع کیا۔ ان کے کلام میں عشق پر جذبات نمایاں ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ حیدری شجہ نامی طوائف پر عاشق تھے اور قریب کو جب معلوم ہوا کہ شجہ حیدری کے پاس ہے تو اس نے شجہ کی جھگڑکھ کر اسے بھینکی۔ "زواج الہی حیدری" میں لکھا ہے کہ "ابتداء سے جوانی سے ایک ڈار میں رہے تھیں..... کے دام میں پہنچا:

”دھکمپھل جیسے دلچسپ مرد داروغہ کھائے وہ نقشہ کہ تصویر کو حیرت آئے

اس حالت میں ٹیلی فلمس کی ماحول تیار کیا جس میں موزوں کرنے لگا۔ آخر چند روز کے عرصے میں ایک مجموعہ اشعار کا بنا۔ جب چند شعرے تر کے بھی یہ طور تالیف و تصنیف کے اس سے اعلیٰ کر کے..... بطریق چاب و نظر کے دکھ دیا“ [۵۱] اس دیوان میں ۱۵۱ غزلیں، تین قطعات، تین نظمیں (تحریف، عمارت، سراپائے جاناں، اشتیاق نامہ) اور نوہ جید قصائد (ایک گل کرست کی مدح میں، تین نواب علی ابراہیم خاں ضلیم، ایک عبدالرشید خان، ایک شیخ شکر اللہ اور تین لالہ سونی رام کی مدح میں) ہیں۔ وہ دیکھوں میں دوسرے مآخذ سے کلام حیدری جمع کر کے عرب نے شامل دیوان کیا ہے۔

حیدری کی غزلوں پر عشق رنگ غالب ہے جس سے جوانی میں ان کے حراف کی ترجمانی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان صاف دشت اور بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ اس میں وہ تصنع نہیں ہے جو کلام انیسویں میں نظر آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاعری اپنے دلی و جسمانی جذبات کے اظہار کے لیے کر رہے ہیں۔ حیدری کے اکبر سے عشقہ تجربوں میں کوئی تہ داری یا کمرہائی نہیں ہے۔ سامنے کے سیدھے سادے جذبات کو سیدھی سادہ زبان میں بیان کر دیا ہے۔ شاعر کی حیثیت سے ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ان کی اصل وجہ شہرت وہ نثر ہے جو ہمیں تو تاج کبانی اور آرائیں محفل و دلیر میں نظر آتی ہے۔ یہ ایک ایسے شاعر کا کلام ہے جس نے اپنے گفتگوئی حراف کا اظہار نثر سے پہلے شاعری میں کیا ہے۔ نثر کے نگل گئی اور شاعری نگروں سے آج بھل ہو گئی:

برابری کا تجری نگل نے جب خیال کیا مہا نے بار بار بچے مونہ اس کا لال کیا
(حیدری)

گازیں دہائی نے لکھا ہے کہ "سیرا خیال ہے کہ یہ وہی حیدر محفل حیدری ہیں جنہوں نے "شاہ نامہ" کا ایک ہندوستانی (اردو) مختصر تصنیف کیا ہے جس کا ایک سرفورٹ ولیم کالج میں موجود تھا لیکن یہ اب ایسا نیک موسیقی نکتے میں ہے" [۵۲] یہاں گازیں دہائی کو لکھا گئی ہوئی ہے۔ حیدری نے "روضۃ الشہداء" کے اپنے ترانے "بگشتن شہیدان" کا خلاصہ "نگر مطہرت" کے نام سے کیا تھا تا کہ "شاہ نامہ" کا۔

(۲)

حیدری کی ان تصانیف و تراجم میں، اردو نثر کے اعتبار سے "تو تاج کبانی" اور "آرائیں محفل" جن کا تدارف ہم تصانیف کے ایل میں پہلے کراچے ہیں، خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ "تو تاج کبانی" "سید محمد قادری کے فارسی "طولی نامہ" کا اردو روپ ہے۔ اس کی ہیئت و تکنیک وہی ہے جو نظمیں یا قادری کے "طولی نامہ" میں استعمال ہوئی ہے جن میں تو تاج ہر بات ایک کبانی بنا تا ہے۔ اس پر الٹ لکھی کی تکنیک کا واضح اثر ہے۔ "تو تاج کبانی" میں احمد سلطان نامی ایک دولت مند شخص ہے جس کے کوئی لڑکا نہیں ہے۔ دعا کس سے لڑکا پیدا ہوتا ہے تو اس کا نام میمون رکھا جاتا ہے اور جب بڑا ہوتا ہے تو ایک حسین و جمیل وہ شیرہ سے اس کا عقد کر دیا جاتا ہے۔ ایک دین میمون بازار گیا تو تاج دیکھا جس کو اس نے

ہزاروں دسے کر خرید لیا۔ تو نے کی خاص بات یہ تھی کہ وہ ماضی اور مستقبل کی باتیں زمانہ حال میں بتا سکتا تھا تو نے کی عقل، دانش اور بصیرت کی وجہ سے یسوں دسے بہت عزیز رکھتا تھا۔ تو نے کی دوسرا ہمت کے لیے اس نے ایک چٹا خریہ کر تو نے کے ساتھ رکھ رکھی تھی۔ ایک دن یسوں نے ”خفت“ سے کہا کہ وہ سفر پر جا رہا ہے اور اس کے پیچھے وہ بھی کام کر کے تو نے اور جینا سے مشورے کے بعد کرے۔ یسوں چلا گیا تو جنت اس کے فراق میں بے چین ہو گئی۔ اس عمر سے میں تو جانتا اسے کہا نہیں تاکہ وہ سادہ نہ رہا۔ اتفاق سے ایک دن جنت میرے لیے کوٹھے پر لگی اور وہاں ایک ٹھنڈا دسے دیکھ کر ماضی کو لیا اور ایک ٹھنڈا دسے کو اس کے پاس بچھا۔ جنت اس کے بھانسنے میں آگئی اور دسے کو اس کے پاس آ لے پڑا مادہ ہو گئی۔ سچ میں کہ جب چار ہوئی تو مشورے کے لیے جنت کے پاس آئی۔ جنت نے اسے منع کیا تو اس نے نصیحت میں آ کر اس کی گردن مروڑ دی۔ ٹھنڈا دسے کے پاس لگی تو جنت کا انجام دیکھ چکا تھا اس نے اس کی ہاں میں ہاتھ لگا کر کہا کہ اگر میرے ہاں جانے کی بات ٹھنڈا دسے کو معلوم بھی ہوگی تو وہ دسے کی طرح اس کے شوہر سے ملے گا جس طرح فرخ ایک سوداگر سے اس کی جھوٹا دسے کو دہرا دہرا دیا تھا۔ جنت نے پوچھا کہ وہ کیا بات تھی۔ یہ سوال میں کرتا تو نے سارا قصہ اسے کہہ دیا۔ اسی قصے میں صبح ہو گئی اور اس کا جانا مقوف رہا۔ اسی طرح وہ ہر رات سچ ہی کرتا تو نے کے پاس آتی اور تو جانتا اس کے پوچھنے پر جنت کو وہ کہانی سناتا جس کا ذکر اس کی زبان پر آتا تھا لیکن جب کہانی قطع ہوتی تو صبح ہوتا تھا اور اس کا جانا نہیں جاتا۔ تو جانتا ہی طرح ہر رات اسے ایک نیا قصہ سناتا رہا اور ۳۵ دسے رات کہانی ختم ہوتی تو یسوں دسے آ گیا۔ جنت کا بیٹرا خالی دیکھ کر اس نے پوچھا کہ جنت کہاں گئی۔ اگلی جنت کچھ کہنے لگی نہ پائی تھی کہ تو نے کہا: ”یہ دوسرا خدا! آپ اور خیر خیر! کہیں اور جنتا اور جنتا کا حال مجھ سے پوچھیں۔ جنتا کو آپ کی نگاہ صاحب نے گردن مروڑ کر اپنے پار کے واسطے مار ڈالا اور مجھے بھی مارا چلائی تھیں سو میں نے آپ کے قدم دیکھے تھے“۔ اس بات کو سننے ہی یسوں تاپ نہ لگا اور ایک ہی وار میں جنت کا کام تمام کر دیا۔ اسی کے ساتھ ”تو جنتا کہانی“ ختم ہو جاتی ہے۔

یہ کہانی اور اس کی تکنیک حدودی کا کارنامہ نہیں ہے لیکن اس کہانی کے رنگ و مزاج کو دوسروں میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ کہانی حدودی کی تصنیف میں لگی ہے۔ حدودی نے کہانی کے بیان میں دلچسپی کے ساتھ لکھنے کی سطح پر دوسرے اثر کو برقرار رکھا ہے اور فن قصہ گوئی میں یہی اس کی اطراہیت ہے۔ ایک اور خاص بات یہ ہے کہ ”تو جنتا کہانی“ میں استقامتی اور اس معاشرے کے تھک چکے پہلو اس طرح نمایاں ہیں کہ اس معاشرے کی سوچ اور انداز فکر کی ایک اعلیٰ تصور سامنے آ جاتی ہے۔ تو جنتا کہانی ایک لحاظ سے علاقائی کہانی بھی ہے جس میں لکھی اور ہدی کی آدینش کو ایک وسیع استعارے کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔ انسان کی ہدی کا پہلو پارہائشی سے رجوع کرنے پر بھروسہ ہو جاتا ہے اور ہدی لکھی واقعی ہے اور آخر میں لکھی کا سہا ب ہوتی ہے۔ خشکرت میں تو جنتا کہانی کے ہر کوئی کردار آخر میں ایک دوسرے سے ملنا ملنا کر لیتے ہیں اور اس میں آشتی سے رہنے پہنچتے گئے ہیں۔ یہاں وہ گندو کہل کر لکھی کی فتح اور ہدی کی شکست دکھائی گئی ہے۔ ہر محبت بخشی محبت ہے اور ہر کردار دوسرے کو پہلی نظر میں ہی اپنا ہم راہ اور محبت کا امانت دار بن جاتا ہے“ [۱۵۳]

تھک چکی ہدی کی اس کہانی میں بھی طرہائی ہے اس پر ہر ناگھن بات ممکن ہو جاتی ہے۔ ان باتوں کو اس طرح بیان کر دیا گیا ہے کہ چڑھنے والے کی تو جنتا کے ناگھن ہونے کے طرف نہیں جاتی۔ پہلے قصے میں تو جنتا جیسے لکھی کا لکھی تھی وہ بارہ سامنے آتا ہے تو مالک کے پوچھنے پر جنتا ہے کہ تم نے چٹکا لپی ہے کہ لاپی کی کوٹھال دیا تھا تو

حق تعالیٰ نے مردے کو زندہ کر دیا۔ عقیدے کے مطابق اللہ کا درمختل ہے اور اس پر ہر شخص پر ایمان رکھتا ہے۔ وہ بالکل کوٹھن بھی بنا سکتا ہے۔ دوسری کہانی میں بادشاہ کی روح، جس کی ہر چند لوں میں پوری ہونے والی تھی، محبت کا روپ دھار کر اس کے جسم سے باہر جا کھڑی ہوتی ہے اور پاسان کی ہمت و وقار دہی پر حق تعالیٰ کے حکم سے پھر ساتھ سال کے لیے اس کے جسم میں واپس آ جاتی ہے۔ دونوں کا جسم سے لگنا اور پھر داخل ہونا ہندو معاشرے کا وہ عقیدہ تھا جس پر سارا معاشرہ یقین رکھتا تھا اس لیے جب اسی قسم کے واقعات قصے میں آتے ہیں تو پڑھنے والا ان کو بالکل نہیں سمجھتا۔ "مثنوی کدم رادہ چم رادہ" ۱۵۴۱ء میں بھی یہی صورت بار بار سامنے آتی ہے اور ساری کہانی انسانی روح کے ارد گرد گھومتی ہے۔ "توتا کا کہانی" کے پانچویں قصے میں لکڑی کی بنائی ہوئی چنگ میں زاپکی دغا سے جان چڑھ جاتی ہے۔ اسی کہانی میں ایک درخت (فطرۃ الجلم) سے ایک ایسی آواز نکلتی ہے کہ جھوٹے جگ معلوم ہو جاتا ہے۔ صدیوں سے یہ معاشرہ ان باتوں پر یقین رکھتا چلا آتا ہے اور آج بھی ایک جی اکڑتے، جس میں ہندو مسلمان دونوں شریک ہیں، ان باتوں پر یقین رکھتی ہے۔

محبت کا روپ، جیسا کہ توتا کہانی سے بھی سامنے آتا ہے، ہندوستانی معاشرے میں بہت کم ہے۔ عورت کا نام کچھ اور کم محض سمجھا جاتا ہے۔ وہ جنسی آزادی کا آلہ کار ہے۔ عورت ذات بات کے بدصوموں میں بکڑی ہوتی لکھری چار دیواری میں محصور ہے۔ بیوہ ہو جائے تو دوسری شادی نہیں کر سکتی۔ خاوند مرے تو اس کے ساتھ ہی مل جاتا (سستی) سوگ کا کھلا رات ہے۔

حیدری نے اس قدیم کہانی کو اردو کا روپ دے دے ہوئے اپنے دور کے رنگ میں اس کو تھیلے سے نکلے گا ہے کہ یہ کہانی انیسویں صدی کے معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے لیکن اس کی اصل اہمیت اس کا اسلوب بیان ہے اور اسی میں اس کے کز غور دینے کا راز مضمر ہے۔

یہی صورت حیدری کی دوسری "تالیک" ۳۰ رمانی "مخل" میں ملتی ہے۔ "۳۰ رمانی "مخل" "سادہ اسلوب بیان کا دیا ہی ایک نمونہ ہے جیسا "افسانہ غائب" نگارین اور سنجے دیشی اسلوب کا نمونہ ہے۔ یہاں وہ اسلوب جو "توتا کہانی" میں امیر تھا ہے اور نکلی مراحل طے کر کے اپنی ایک الگ صورت بنا لیتا ہے۔ قصے کی دلچسپی "۳۰ رمانی "مخل" کی خصوصیت ہے جو سادہ اسلوب سے مل کر اسے میراج کی "بارغ و بہار" کی طرح سدا زور دے دے والی کتاب بنا دیتی ہے۔

"۳۰ رمانی "مخل" فارسی قصہ حاتم طائی سے ماخوذ ہے لیکن حیدری نے موجب و ضرورت کے مطابق غزل وے کر اس میں ایسے اضافے کیے ہیں تاکہ قصہ نئے پڑھنے والے کو اچھا لگے۔ "۳۰ رمانی "مخل" مزاج کے لحاظ سے "داستان" ہے لیکن نگہ اور تکنیک کے لحاظ سے اس کا ڈھنگ میراج کی "بارغ و بہار" کی طرح "نول" کا سا ہو گیا ہے۔ تکنیک میں حیدری ہے۔ قصے میں قصہ لکھتا ہے اور دلچسپی ہر طرح میں برقرار رکھتی ہے۔ آج کے پڑھنے والے کو اس کے میراجتوں و واقعات پر یقین نہ آئے لیکن کہانی کی جادویت اور بیان کی گھلاوت سے اس میں وہ فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ پڑھنے والا قصہ کہنے والے کے نگین کے ساتھ پرواز کرنے لگتا ہے اور قصے کی دلچسپی میں گم ہو کر بالکل باتوں کو قبول کر لیتا ہے۔ یہی داستان کوئی کالم ہے۔ تکنیک یہ دیکھی گئی ہے کہ پہلے قصے کو فنی و فرائض کی جاتی ہے۔ شاد بہن کے پاس حاتم بیوہ ۱۵۸۱ء ہے۔ بیوہ نہیں کے وقت ہی سے اس کے مزاج کی خصوصیات کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ خود بادشاہ

حاکم کی پیدائش پر اعلان کرتا ہے کہ آج کی تاریخ میں جو لڑکا پیدا ہو گا وہ آج ہی کی تاریخ سے بادشاہ کا لڑکا ہو گا اور اس کی پرورش بھی مجھیں ہوگی۔ اس روز تک کہن میں چھ ہزار لڑکے پیدا ہوئے تھے۔ بادشاہ نے چھ ہزار انہیں رکھ کر کہن کی پرورش کا انتظام کیا۔ سب انوں نے لڑائیچہ دیکھ کر بتایا کہ یہ حاکم بن رہا ہو گا۔ چنانچہ دو دن پہلے ہی گاہ۔ پہلے ساتھیوں کو بلوانے کا پھیرا آپ بچے کا۔ چھوڑ کر اس کا بھارتو باپ کے زور جہا پر گراؤ خدا میں صرف کرنے لگا۔ مبین ایسا کہ جو دیکھے ماضی ہو جائے۔ یہاں ہی ہمدردی میں جٹکا اور طعن و مروت میں بے نظیر۔ غیر معمولی ماضی و دانش مند۔

اس کے بعد پینا تھتہ تا ہے جس میں بزرگ سوداگر کی بیٹی حسن بانو کو متعارف کرا کے کہانی کو دلچسپی سے آگے بڑھانے کے لیے بنیادی لوازم کی جاتی ہیں۔ حسن بانو جوان ہو کر ایک دن اپنی دانی سے نکلتی ہے کہ اس قدر دولت اس کے پاس ہے، وہ دن بھی اس کا کیا کرے گی۔ بھڑیہ ہے کہ وہ اسے خدا کی راہ میں لٹا دے اور خود کو آلائش و نپا سے پاک کر دے اور شادی بیاہ کے تھکیز سے میں نہ چڑے۔ بھڑائی سے یہ چھتھی ہے کہ شادی بیاہ سے کیسے بچنا کا حاصل کروں۔ دانی نے چاہئیں لے کر کہا کہ "میں سات سال دیتی ہوں۔ انہیں اشتہار نامہ کے طور پر لکھوا کر اپنے دروازے پر لگا دے کہ جو کوئی میرے ساتوں سوال پورے کرنے کا وہ اسے قبول کرے گی۔ یہ سوال ایسے تھے کہ کوئی سات تو کیا ایک بھی پورا نہیں کر سکتا تھا۔ اس کے بعد وہی کی صورت میں شیطان فقیر کا قصہ آتا ہے جو بظاہر زلی خضر آتا ہے مگر تھکے آگے بڑھتا ہے اور اس میں تدارکی پیدا کرنے کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ شری بانو بادشاہ کے بیرو مشد کا کچا چٹھا کھولتی ہے تو بادشاہ ناراض ہو کر اسے شہر بدر کر دیتا ہے اور وہاں خدا کے علم سے عزراں ملنے پر پہلے سے بھی زیادہ دولت مند ہو جاتی ہے اور بادشاہ کے نام پر ایک نیا شہر "شاہ آباد" بناتی ہے۔ اس کے بعد حسن بانو کی تصویر سے بیرو مشد کی حیثیت بادشاہ پر ظاہر کرتی ہے اور دلچسپی ڈالتے ہوئے اسے رات گئے ہاتھوں بکرا داتی ہے۔ خود مسجد طعن کے باعث حسن بانو کی حادات و مرآت کی شہرت دور دراز تک پھیل جاتی ہے اور خازم کے شہزادے سے شہر شاہ تک پہنچتی ہے۔ شہزادہ ایک مصور کو اس کی تصویر بنانے کے لیے وہاں بھیجتا ہے۔ مصور قریب سے اس کی تصویر بنا کر شہزادہ سے شہر شاہ کو پیش کر دیتا ہے جسے دیکھ کر وہ شش کھاتا ہے اور فقیروں کا سا حال بنا کر شاہ آباد کی طرف چل چڑتا ہے۔ یہاں آتا ہے تو دوسرے مسافروں کی طرح اس کی خاطر داری ہوتی ہے مگر وہ کچھ نہیں کہتا۔ یہ خبر جب حسن بانو کو پہنچتی ہے تو وہ اسے ہلاکت اور وجود یافتہ کرتی ہے۔ شہر شاہی بتاتا ہے کہ وہ شہزادہ ہے اور اس کی دیوانگی کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس کی تصویر دیکھ کر دیوانہ ہو گیا ہے اور آرزوئے وصل رکھتا ہے۔ حسن بانو اسے بتاتی ہے کہ جو شخص اس کے ساتوں سوالوں کا جواب دے گا وہ اسے قبول کرے گی۔ پھر وہ ساتوں سوال اسے بتاتی ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ ہر تصویر کے ساتھ ہنگل کی راہ لیتا ہے اور چلتے چلتے ملک کہن کے قریب ایک جنگل میں جا پہنچتا ہے اور ایک درخت کے نیچے بیٹھ کر آواز دہرائی کرنے لگتا ہے۔ اتفاق سے حاکم بھی اسی روز شہر کے لیے وہاں آتا ہے اور آواز دہرائی سن کر شہر شاہی کے پاس پہنچتی کہ اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ شہر شاہی کہتا ہے کہ وہاں کوئی ایسا شخص ہے جو اس کا در و دل سن کر اس کا علاج کرے۔ حاکم کہتا ہے۔ جس سے اس کے کردار کا تعارف ہوتا ہے کہ "تو خاطر حق رکھ اور مجھ سے کہہ کہیں کہ میں نے خدا کی راہ میں کربانہ دی ہے۔ میرے بھی کام کرنے میں قصور ہے مقدور نہ کروں گا۔ اگر دولت و نیاہ کا رے تو ابھی ملے۔ کسی دشمن نے حیاتا ہے تو اسے میرے سامنے کر دے۔۔۔ اگر مستحق کے ملنے کی آرزو ہے تو وہ ہے سنی نہیں مل سکتا۔ اس کی تدبیر کروں گا۔" یہ سن کر شہزادے نے تصویر نکالی۔ حاکم کو دکھائی۔ حاکم کہن لاکر اسے سہانہ دکھاتا ہے اور کہتا

ہے کہ وہ اپنی بات کو بھانے کا اور تجھے تیری محبوب سے ملوانے کا۔ اور پھر اپنے ارکان دولت کو مسافروں اور طلبوں کی دیکھ بھال کی وجہ سے خیر شاہی کے ساتھ شاد آباد پہنچتا ہے۔ حسن بانو کو اطلاع دی جاتی ہے کہ حاتم نام کا ایک شخص تمھارے سوالوں کا جواب دینے پر مستعد ہے۔ خیر شاہی بھی ساتھ ہے۔ حسن بانو دونوں کو بلواتی ہے اور پردے کی اوٹ میں ساتوں سوال حاتم کے سامنے رکھتی ہے۔ حاتم کہتا ہے کہ اگر وہ یہ قول لکھے دے کہ اگر وہ ان سوالوں کو پورا کرے تو تمھیں جسے چاہوں بخش دوں۔ حسن بانو اس بات کو مان لیتی ہے اور یہ سوال دیتی ہے کہ ”ایک بار دیکھا اور دوسری دفعہ کی ہوس ہے۔ حاتم نے سوال سن کر خیر شاہی کو حسن بانو کی خاطر درباری میں رکھ کر وہاں سے روانہ ہو گیا۔

یہاں تک لا کر آرائش محفل کا مصنف تجھے کو خبر دی کہ گزرا کر دیتا ہے۔ اس کے بعد حاتم برسوں بعد پہلے سوال کا جواب دریافت کر کے واپس آتا ہے اور حسن بانو کو بتا کر دوسرا سوال لے کر پھر روانہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ہر سوال کے پیچھے جو کم جتنی کرتی جاتی ہے اسے جان کر کے مصنف تجھے کے اندر درنگ کرتا ہے۔ یہاں قسم آتے ہیں، جاؤ کر مٹتے ہیں۔ دوجہ پر ہی اپنا جلوہ دکھاتے ہیں۔ مختلف بادشاہ سامنے آتے ہیں۔ قسم قسم کے جانور نظر آتے ہیں بڑی و خطرناک مہمات سر کی جاتی ہیں جن سے تجھے کی انجلی برقرار رہتی ہے اور چڑھنے والا واقعات کے اس نوع سے شاد کام ہوتا ہے۔ مہمات کے ساتھ کی دلی قہر بھی سامنے آتے ہیں۔ کہیں ”تو تانہائی“ کی طرح دلی قہر، یہاں میں آتا ہے کہیں کوئی حسن بانو کی طرح کے سوال پوچھتا ہے جن کی کھلی سمجھا کہ حاتم پھر اپنے مقصد پر لگ جاتا ہے۔ اس طرح ساتوں سوالوں کے جواب حاصل کر کے وہ برسوں مسات میں اپنے اور نوروز میں حاتم اپنی ملت میر خرم کر کے کامیاب کامران حسن بانو سے آتا ہے۔ خیر شاہی سے حسن بانو کا عقد کرنا ہے اور شاد آباد سے اپنے ملک میں کو لوٹ جاتا ہے۔ ان واقعات میں سچائی کا اثر پیدا کرنے کے لیے ایک طرف تو عید کی ان مہمات کی مدت بتاتا ہے اور پھر ساتھ ہی قہر کو ان الفاظ میں تمام کرتا ہے کہ: ”خیر شاہی اپنے مطلب کو پہنچا۔ آخر نہ یہ دانت وہ رہا۔ ایک کہانی کہنے سننے کو رہ گئی۔“ اس سے تجھے کافی اثر گہرا ہو جاتا ہے۔

اس کہانی کا مرکزی کردار حاتم طائی ہے۔ وہ عمل کرتا ہے اور اسی کے عمل سے بچ اور بچ کہانی آگے بڑھتی ہے۔ باقی چھوٹے بڑے کردار زیادہ تر بے عمل رہتے ہیں جن کو خیر شاہی جس کی وجہ سے حاتم کو سب پاؤں دیتا ہے، ایک بے عمل و بھول شخص اور ہے۔ تیسرے سوال کے ذیل میں جہاں ایک اور عاشق زار سامنے آتا ہے وہ بھی بے عمل ہے اور خود حاتم سے کہتا ہے کہ ”اسی طاقت نہیں کہ کہیں چاکر اس کی تلاش کروں۔ جب حاتم مشکات سر کر کے اس کی جھوپا گن پر ہی تک پہنچتا ہے تو وہ بے عملی کا طعنہ دے کر کہتی ہے کہ ”وہ میرے لائق نہیں۔“ حاتم بھی اس کا خام ہے۔ کیوں کہ مسات برس گذر گئے کہ وہ اپنی جان کے بارے میں رہا اور کوہ القاب پر قدم بھی اس نے نہ رکھا۔“ ہے مگر اس جذبہ کے رنگ دینے میں جاتی ہوئی ہے اور یہی رنگ و اثر اس معاشرے کے فرد پر غالب ہے۔ اسی طرح وہ نوجوان سوداگر جو حادثہ سوداگر کی بیٹی پر عاشق ہے اور جو شہ کو فروغ دینے پر شادی کا وعدہ کرتی ہے، حاتم پر ہی زاموں کے بادشاہ سے اسے حاصل کر کے حادثہ سوداگر کی بیٹی کو دیتا ہے اور پھر اسے اس نوجوان سوداگر بچے سے بھلا دیتا ہے۔ حاتم ہی عمل کرتا ہے اور وہی کامیاب ہوتا ہے۔ کامیابی کے بعد حاتم جو کچھ کرتا ہے وہ اس کی طاقت ہے۔

حاتم، ہم جہاں دوسروں کی مدد کرنے والا، ہر اعتبار سے نہایت قصص اور سچائی انسان ہے۔ اسی مثالی پن کی وجہ سے اس کا کردار مبالغہ آمیز سا معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ کسی بے علم ہونے نہیں دیکھ سکتا۔ جنگل میں بھی ہر ایک بچے کو

دودھ پلانے والی برہنہ کو بچ کر کھانے ہی والا ہوتا ہے تو وہ اسے روکتا ہے اور جب حاتم بھیلر ہے سے بچ چلتا ہے کہ اس کے بدلے میں وہ کیا کھا جاتا ہے تو بھیلر یا کہتا ہے کہ اس کی خوراک گوشت ہے اور حاتم سے بغیر بڑی کے سر میں کے گوشت کے لیے کہتا ہے تو وہ اپنے چوڑے سے ایک ٹوکڑا کاٹ کر اس کے آگے ڈالتا دیتا ہے۔ ایک دلیہ یا سی داسن میں دو اپنا کھال کاٹ کر دے دیتا ہے اور ایک دلیہ بھیلر کے منہ میں اپنی رنگ کاٹ کر ڈال دیتا ہے۔ مصلحت کی نگاہ سے اس کے کردار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ درجہ کی بیٹی سے جہاں دم نہ اڑھی، حاتم کی شادی ہوئی ہے اور وہ اس سے حوا لہا تا ہے تو ایک دن تین دن کے واسطے اس میں وہ اس سے رخصت کا طالب ہوتا ہے تاکہ اپنے مقصد تک پہنچ سکے۔ درجہ کی بیٹی اپنے باپ سے سفارش کرتی ہے اور کہتی ہے کہ حاتم راست گو ہے۔ اپنے دھرم سے ہم قرار دینے کا اور اسے اجازت مل جاتی ہے۔ دوسروں کے لیے جان بڑھکوں میں ڈالنے کے باعث اس کی شہرت دودھ رو تک پہنچ گئی ہے۔ پہلے سوال کی کہانی میں جب ایک شخص اس کی ملاقات ہوتی ہے تو وہ اس کی ہم کی داسن سن کر حاتم سے کہتا ہے تو تو "حاتم بن ملے" ہے کیوں کہ سوائے اس کے اب اس زمانے میں کون ہے جو ایسا کام کرے اور غیر کے واسطے آپ آفت میں نہ پڑے، چاند پر خراس کے نام سے واقف ہیں۔ حاتم کا دین یہ ہے کہ وہ دشمن کے ساتھ بھی نیکی کا سلوک کرتا ہے۔ چاند کی تلاش میں نکلا ہے تو انہیں ملا لیا کر دیتا ہے اور ان سے قسم کھوا کر وعدہ لیتا ہے کہ اب کبھی چوری نہ کریں گے۔ عہد پورا کرنا اس کی فطرت میں داخل ہے۔ ایک جگہ مصنف نے اس کی صورت شکل کو بھی انھوں میں بیان کیا ہے: "نو جوان مثل گل شہاں اور حسن میں بادبو باد چاہا، دژ ولید و مو نہایت خوب رو" حاتم کا مقصد حیات یہ ہے جس کا اظہار وہ کی جگہ کرتا ہے:

"اے مزاج! میں سر تعقل پر دھرمے بھرتا ہوں کہ خدا کی راہ میں کسی کے کام آوے اور جس کو درکار

ہوے"

"اگر تیرے ہاتھ سے کسی کا کام اور مطلب برآوے تو ہاتھ جہاں سے بھی بھلائی کا پھل پادے" چاقی حیر کے بازو سے نے حاتم کی خدمت میں قریب کرتے ہوئے کہا: "اے جوان و مرد سخن کے رہنے والے تو دنیا میں بڑے نیک ناموں میں مشہور ہوگا کیوں کہ کوئی ایسا شخص نظر نہیں آتا جو اردوں کے واسطے اپنے اوپر اس قدر دھوکے سے بار بٹھائے ہے۔"

ساتویں سوال میں بادشاہ کہتا ہے:

"اے جوان! آفریں تیری ہمت پر اور رحمت حیر سے ماں باپ پر کہ تو نے فیروں کے واسطے اپنے تئیں رنج

و مصیبت میں ڈالا۔ یہاں تک کہ اپنے سر پہ گوارا کیا۔ اس لیے کہ دھرم کا کیا ہوا، پھر دھرم نہیں آتا۔"

اور جب بادشاہ حارث شاہ نے اس کا نام دیکھ کر پوچھا اور اس نے بتایا کہ میں اس کا وطن ہے اور حاتم بن ملے نام سے تو بادشاہ فضل گیر ہوا اور اپنے برابر رضا کر کے لگا لگا نکلاں بادشاہت کا تیری خوشحالی سے ظاہر ہے اور نیک نامی مشہور ہے بلکہ اور بڑا بد ہوگی یہاں تک کہ نام میرا خربت افضل ہو جائے گا اور جو کوئی ایسا پیدا ہوگا تو میرا چلی کھلانے گا۔" عمل کا نتیجہ حاتم ہی اس داسن کا مرکز کی کردار ہے اور دوسرے سب کردار اس کے سامنے چھوٹے ہی رہتے ہیں۔ کہانی بڑے خطر مہمات سے وہی اس قصبے میں سننے سے رنگ بھرتا ہے اور کہانی کو جاتا اور بڑھاتا ہے۔ وہ غیر معمولی قوت ارادہ کا مالک ہے۔ ختم عمل ہے۔ مقصد کی نگاہ اس کی پہچان ہے۔ وہ صاف درست گواہان ہے اور اسی

لیے جو مرد خواہ مخواہ شعر اور چہ نہ پند و نثر وقت بڑانے پر سب اس کی مدد کو آتے ہیں اور وہ بڑے سے بڑے خطرے سے بچنے کا وسیلہ بن کر آتا ہے۔ اور ان سب کی مدد کی وجہ سے ہمراہ، مصداق، ہفتہ درگی پندوں کے سفید و سرخ پر اس کے وہ کام آتے ہیں کہ ایک فوج بھی یہ کام نہیں کر سکتی تھی۔ حاتم نکلی، اخلاقی اقتدار کا نمائندہ ہے۔ ملکہ دریں پیش پر وہ عاشق ہو جاتا ہے تو اخلاقیات سے باز رہتا ہے جس پر شک کو حیرت ہوتی ہے اور وہ پھر اسے اپنے والد کے پاس ملک بھن بھیج کر ہم جوتی میں مصروف ہو جاتا ہے۔

حاتم مذہب کے اعتبار سے آفل پرست (کھر) ہے۔ ایک جگہ یہ جملہ آتا ہے کہ ”حاتم اگر چہ قوم کھر سے تھا، پر خدا کو ایک جہاں تھا۔ دن رات اسی کے ذکر میں مشغول رہتا تھا“ اس میں ہم دروی، غم گساری، دوسروں کی مدد کرنے کا جذبہ یا تا کھرا کھرا کس کی ذات کو وہ مال کی بلند یوں کو چھوٹے لگتی ہے۔ کہیں کہیں اس کی ذات خدا کا شکار بھی ہو جاتی ہے مثلاً ایک طرف تو حاتم برہنہ کو بھیلے کے منہ سے چھانے کے لیے اپنے سر میں کا لوتھرا کاٹ کر بھیلے کی ہلک کر بجاتا ہے اور کسی کو مارنا مذہم جانتا ہے لیکن ایک جگہ وہ کاٹے بڑے ساپ کو مار کر لگھاتی میں کاڑوتا ہے۔ کئی مقام پر وہ خود شکار کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ایک مقام پر چھپے سوال کی کہانی میں وہ حیرت انگیز لے کر ایک بارہ لنگہ شکار کرتا ہے اور اس کا گوشت سال کر کے اچھے گوشت کے ٹکے جاتا ہے اور لون مرچ لگا کر کھتیوں پر چڑھا دیتا ہے اور جتنا حق سے آگ بھڑا کر کھڑیاں جاتا ہے اور بھون بھون کر کھا جاتا ہے۔ لیکن قصہ بڑھتے ہوئے موقع بگل کے مطابق یہ قصہ ابھی ناگوار نہیں گزرتا۔ کہانی سے گہری دلچسپی، واقعات کی ارتعاشی اور بیان کی گرفت قاری کو اپنی غمی میں رکھتے ہیں اور یہی ”آرائش محفل“ کی کامیابی کا راز ہے۔

میراں کی ”بارغ و بہار“ دلچسپ قصے کے ساتھ ہندو مسلم بھڑکی تردید ان بھی ہے۔ دعا کی کے یہ جذبہ میں پہلو ”آرائش محفل“ میں ”بارغ و بہار“ کی طرح بیان میں نہیں آتے جب کہ میراں میں اس کوئی موقع باجمہ سے نہیں جاتے دیتے۔ ایسے موقع پر حیدری نے کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ ”اسی وقت باد کا سرانجام چار کی اور ملک کو دھوم دھام سے اس جہان کے ساتھ موافق اپنی دوسروں کے چاہو دیا“ اور بات کو کہیں شمع کر دیتے ہیں لیکن جذبہ کی بجلی ہی جھلک ساری کتاب میں ضرور چمکتی ہے مثلاً پہلے قصے میں حسن بانو بادشاہ کے بیوی و مرشد کی اوصاف کرتی ہے تو دوسرا نمونہ بچانے، برتن سنانے، کھانے پینے، بچپنی آتا ہے اور جو چاکر غریب کی تحصیل دی جاتی ہے۔ اسی طرح پچھلے سوال کے ذیل میں بھی دعوت کا بیان آتا ہے لیکن یہاں وہ روایت نہیں ہے جو ”بارغ و بہار“ میں رنگ بکھرتی ہے۔ صبر شادی اور حسن بانو کی شادی کا بیان دو واحد، انکڑا بیان ہے جو قلم رے تحصیل سے آیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ شادی حاتم کی برسوں کی محنت شائق کا بچل تھی اور ساری کہانی بھی اسی شادی کی وجہ سے وجود میں آئی تھی۔ لیکن اس بیان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حیدری کے قلم کی روایتی سادگی کی ہے اور ان کے دل کی گہری انگلیوں میں شامل نہیں ہے مثلاً نکاح اور عصمت کا بیان چڑھتا ہے

”میں سے فاضی آیا۔ عقد اس نے چڑھایا۔ مبارک سلامت ہوئی شریعت اور بار پان بٹھے لگے۔ دہلا کوٹھ کی ڈوبھی پر لے گئے۔ وہاں سے کئی بڑھی بڑی بیٹھیں دلہن کی کا سمیت آئیں۔ نوش کو ہم لہڑ کر کے لے گئیں۔ دلہن کے پاس منہ پر ڈھایا۔ وہ لہاس عروسی پہننے، جامہ سے آراستہ، مہر میں ڈوبی، پھولوں میں بھی ایڑی بھری تھی، شہزادہ کھوکھٹ میں اس

کی جھلک دیکھ کر وہ اس سوگہ جس میں غمرا تھا۔ پر آری مصحف دیکھتے ہی غش ہو گیا۔ وہاں گھبرا کر دوڑی۔ گلاب پاش لاکر گلاب پھڑکنے لگی۔ بعد ازاں کے ہوش میں آئے۔ وہاں نے شکر کا پڑھا۔ حاتم کی موت پر آخر میں افسوس کی..... بعد اس کے جو کہیں باقی رہی تھیں چہنپ سے فسی خوشی بھانپا۔ پھر وہیں کو گور میں لے کر چندول میں سوار کیا۔ بڑی دھوم دھماکے سے شادیاں لے کر آگیا اور دولت خانے میں داخل ہوا۔ چاروں بجک محل سے پاؤں ہا ہر بند کیا۔ (ص ۳۷۱)

اس بیان کو پڑھتے وقت تہذیبی پہلو کی کوئی صاف تصویر سامنے نہیں آتی۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری رسوں کی گفتگو گنوار ہے جس۔ یہ سب بیان ہے روح ہیں۔ ان میں وہ حادثے نہیں ہے جو "پاشا و بیاد" میں قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے لطف کا سامان یکم پہنچاتی ہے۔ حیدری کا بیان زندگی کی روح سے کٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ دوسرے تہذیبی بیان بھی جیسے شای آب آداب اور مہمان خوانی کے طور طریقے وغیرہ کی بھی کجی صورت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ حیدری نے ان رسوں کو کجی پائی آگہ سے نہیں دیکھا تھا۔ اس کے برخلاف میرامن جو کچھ بیان کرتے ہیں وہ چشم دید ہے۔ حیدری کا سارا ذور پر دھارست کہانی پر ہے اور اس بیان میں وہ یقیناً بہت کامیاب ہیں۔

کہانی بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں ایسے فقرے پڑھنے والے کے سامنے آتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے عقائد کیا تھے۔ وہ کئی باتوں پر دل سے یقین دیکھتا تھا۔ ان عقائد کی کلی صورت سے خود کہانی بھی اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہے۔ یہ معاشرہ یہ تہذیب خدا پر کامل یقین رکھتی تھی۔ خدا کا ساز ہے اور اسی سے نظام کا نکات قائم اور قائم ہے۔ اللہ کا حکم نہ ٹکنا سکتا ہے۔ وہ قادر مطلق ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے "تو پرکھ لہو ادا صد ہے۔ کوئی اس کا شریک نہیں اور نہ ہوگا۔ ہر ایک شے کو اس نے پیدا کیا ہے اور وہ کسی سے بڑا نہیں ہوا۔" "خداوندی ہے جس کے نام پر جان دی جاسکتی ہے۔ اس کے حکم کو بھالانا انسان کے لیے سعادت ہے۔ حاتم ایک جگہ کہتا ہے "اے نادان بےوقوف اگر تو خدا کی راہ مانگتا تو میں بھی تیرے حوالے کر دیتا۔" اللہ ہی رازوں ہے وہی اپنے بندوں کو ہر جگہ رتی یکم پہنچاتا ہے اور اسی لیے مچھلی دریا سے نکل کر روئیاں اور کھاپ اسے دیتی ہے۔ یہ معاشرہ شعیبوں کو زندہ جاوید مانا تھا۔ حاتم ایک اور مقام پر بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے "کیا تمام انسانوں جانتے کہ شعیب ہمیشہ زندہ رہتے ہیں۔"

آرائش محفل پڑھتے ہوئے اس تہذیب میں صورت اور سرو کے درجے اور رشتے کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ سردار و صورت کے یہ رشتے چمن پرند کے نہروادہ میں بھی انسانی رشتوں کی طرح سامنے آتے ہیں ایک مقام پر بادہ اپنے نرسے پر چمکتی ہے کہ "مے لڑو نے کیوں کر جانا کہ یہ شخص اس کام کے واسطے آیا ہے۔" نر جہاب دیتا ہے "ہماری قوم میں جتنے نرسے ہیں تمام جہاں کا احوال ابتدا سے انتہا تک جانتے ہیں اور وہ سوائے بات چیت کے کچھ نہیں جانتی۔" اس تہذیب میں مردانہ کی حیثیت صورت اور بادہ سے ادنیٰ تھی اور اسی لیے یہ بات عام تھی کہ "میں نے کچھ نہیں کہ مردوں کو عورتوں کے سر کا پھتر کہتے ہیں۔"

"آرائش محفل" میں ایسے نازک لمحوں پر "مرد و" نمودار ہوتے ہیں جب پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ اب حاتم کا زندہ بچنا محال ہے۔ "مرد و" اور "خوبہ نظر" "پاشا و بیاد" کے سبز پاش کی طرح ایسے ہی لمحوں پر حاتم کی مدد کرتے ہیں اور وہ اس خطرناک صورت سے کامیاب و کامران نکل آتا ہے۔ یہ تہذیب اس قسم کی لمبی مدد پر راضی نہیں

رکھتی تھی۔ ان حکماء کو قصور و غفیل ملا تھا اور ان میں فلسفیات، جادو ٹولوں اور ہندو رسوم و عقائد کے ملاپ سے ایک ایسا گہر و جہو میں آتا ہے جس کی تہذیب کی بحث میں شامل ہے۔

”آرائش محفل“ کی کہانی ماخوذ ہے لیکن جس طرح چاہتا ہوں نے اسے سادہ و مذہب و نثر میں بیان کیا ہے وہ ”بارگاہ“ ہی کی طرح سادے حیدری کی تصنیف بتا رہی ہے اور ”بارگاہ“ ہی کی طرح ”آرائش محفل“ بھی ایک ”کھسک“ کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔ یہی نثر حیدری کی اطراوت ہے۔

حیدری نے سادہ زبان اور سادہ اسلوب نثر اس لیے اختیار کیا تھا کہ یہ نثر و علم کالج کی نسائی ضرورت تھی یہی اس کتاب کی ہیئت تالیف بھی تھی۔ اسی ضرورت کو میرا من نے ”بارگاہ“ نگہ کر اور شیر علی ماسوس نے ”غلامہ اختر“ سے سواد اخذ کر کے آزاد مہارت میں نگہ کر چکا تھا۔ ان تینوں کتابوں کی نثریں بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی ہیں لیکن حیدری کی نثر اس اور ماسوس کی نثر سے زیادہ سادہ اور آج کی نثر سے زیادہ قریب ہے۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لیے ہم بول چال میں میرا من کی ”بارگاہ“ ماسوس کی ”آرائش محفل“ اور حیدری کی ”تو تہا کہانی“ اور ”آرائش محفل“ سے مختصری عبارتیں درج کرتے ہیں تاکہ بول چال کی زبان کی سادہ نثروں کے یہ تینوں رنگ سامنے آ سکیں۔

میرا من:

”ہمیں کرشمی ہو، حیدری چن چا کرنگی سے بولی: چہ طوٹ آپ غارے عاشق ہیں۔ سینہ کی کوکھی زکام ہوا۔ اے بے طرف! اپنے حوصلے سے زیادہ مانگیں۔ خیال خام ہے۔ جھوٹا خود بازی بات۔ بس چپ رہو۔“

شیر علی ماسوس:

”اس ملک میں برسات کا موسم نہایت لطیف دکھاتا ہے۔ آسمان پر رنگ پر رنگ کی گنتا، چاروں طرف خوش آید ہوا، زمین پر ایک گنت سبز و زار، ہر ایک پہاڑ مکئی گڑا اور گڑا سرسبز بہار۔ بھول طرح طرح کے پھولوں میں کھیلے ہوئے۔ نمودوں کی لب و لہجہ کے طور ہی ہوا۔ سبزے کی نو ٹنڈری کا عالم ہی عطا ہے۔“

حیدر بخش حیدری:

(تو تہا کہانی)

”تو تہا اپنے ہی میں ڈر کر کہنے لگا کہ اگر میں بھی بیخ کرتا ہوں یا کچھ اور کہتا ہوں تو ابھی بیخ کی طرح سے مارا جاتا ہوں۔ یہ کہہ کر کہنے لگا کہ اے کدبانو! ایسا ناقص محفل تھی اور اس کو یہ غفلت عورتوں کی بے طرف ہوتی ہے۔ اس واسطے شعور مندوں کو لازم ہے کہ اپنا احوال ان سے نہ کہیں بلکہ اس ذات سے پرہیز کریں۔“

(آرائش محفل)

”بٹھے ہی اس نے سر نہا کر لیا۔ بعد ایک ساعت کے سر اٹھا کر کہا کہ اے عزیز! وہ کون تیرا دشمن تھا جس نے تجھے ایسی جگہ بچھا۔ اول تو یہ ہے کہ اس کا نشان معلوم نہیں۔ دوسرے جو کوئی

وہاں گیا، سو گیا۔ بھرت بھرا۔ جو کوئی وہاں جانے کا قصد کرے اپنی جان سے اتھو دھوے۔
 فصلِ صیت چیتے کی جھلاوے کیوں کس کس کا رستہ، اول منزل سے گم نہیں اور منتے ہیں ماہرین
 افغان، شہر افغان کے بادشاہ نے اس کی سرحد میں چوکی بٹھائی ہے کہ جو کوئی اس مقام کی
 غواہی کر کے آوے پہلے اسے میرے پاس لے آؤ معلوم نہیں اس کے بلائے کی وجہ اپنے
 رو بہ کیا ہے؟ مار ڈالتا ہے یا اس کو چھوڑ دیتا ہے؟

میرامن کے پاس دلی کی بولی، مولیٰ اور دلی کی چوں کی پاملاور زبان اولی چاشنی اور تہذیب کے رنگوں کے ساتھ
 استعمال ہوئی ہے۔ اس میں ایک طرف دلی کی تہذیب کی ترجمانی کی گئی ہے اور وہاں کے محاورات اور روزمرہ کو فطری
 انداز میں استعمال کیا ہے اور ساتھ ہی تہذیب و زبان کی رچا پڑے سے وہ لفظ بیان پیدا کیا ہے جس نے میرامن کی
 ”ہاں اور بہار“ کو کلاسیک کا درجہ دے دیا ہے۔ اس میں عربی و فارسی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو بول چال کی
 زبان میں جذبہ اور ایک جان ہو کر اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ لہجے کی تکلیف اس میں جان ڈال دی ہے۔

شیر علی انصاری کی زبان بھی سادہ ہے لیکن انصاری نے تنزکی و روایتی رجحان کو برقرار رکھنے اور اس میں اولی
 شان پیدا کرنے کے لیے نثر میں کافی کاشت کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ پڑھتے ہوئے قاری توجہ اس طرف نہیں جاتی۔
 ساتھ ہی زبان سادہ ہے۔ یہاں، میرامن کی طرح، محاورات پر زور نہیں ہے لیکن سادگی میں رجحان موجود ہے۔ اس لحاظ
 سے اس کا سادہ طرز اور لہجہ میرامن سے جدا ہے۔

حیدر علی حیدری کے ہاں بھی محاورہ پر زور نہیں ہے۔ انصاری نے زیادہ تر دلی سے باہر کی عام بول چال کی
 زبان کو استعمال کیا ہے اسی لیے اس میں انصاری کی تنزکی طرح سادگی میں رجحان پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں
 ہوتا۔ اس میں صرف اور صرف سادہ عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے حیدری کا اسلوب جنم لیتا
 ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ نثریں کے ہاں بول چال کی زبان ضرور استعمال ہوئی لیکن نثریں کے ہاں سادگی کا قصور جدا
 ہے۔ آج ان نثریں نثریں کو دیکھیے جو حیدری کی سادہ نثر ہے اردو نثر ہے زیادہ تر عرب ہے۔ اس نثر کو حالی کی نثر سے
 ملے جے تو وہ حیدری کی نثر سے قریب ہے۔ نثریں کے ہاں اردو پن ہے لیکن حیدری کے ہاں اردو پن آج کی زبان سے
 قریب تر ہونے کی وجہ سے زیادہ محسوس ہوتا ہے اور ان کی نثر یہ صورت اختیار کر گئی ہے:

تو کہنے لگا:

”مکی شہر میں ایک درخت تھا اور اس کی ڈالیاں مچھان تھیں۔ اس پر ایک شکر خور کے
 جڑے نے اپنا گھونسلہ بنا کر ٹپے دے دیے تھے۔ اٹکا ڈال ایک جھلست اس جگہ پہنچا اور اس
 درخت سے اپنی پیوند گزرنے لگا۔ اس کے صدمے سے وہ درخت جلا جیسے گر پڑا۔ تب وہ
 شکر خور خود اس کے مارے اپنی مادہ کو چھوڑ کر ایک اور درخت پر چا بیٹھا اور آہ و زاری کرنے لگا۔
 مثل مشہور ہے کہ کھلی کے آگے چھ ہے کا کیا بس پلے۔ لیکن اپنے ہی میں کہتا تھا کس دھمکی
 زبردست سے ہلاکس طرح لایا جائے؟“

یہاں سادہ اسلوب بیان اپنے ارتقائی عمل کے مزے مرے گئے کر کے ”آرائشِ مطلق“ میں جان ہو جاتا ہے۔ سادگی اور
 پڑاؤ ہو جاتی ہے اور وہ صورت اختیار کر لیتی ہے جس کے اقتباس ہم ان صفحات میں پہلے درج کرتے ہیں۔

اس نثر میں سادگی کے ساتھ اردو میں نمایاں ہے اور یہ نثر آج کی نثر سے بہت قریب ہے حتیٰ کہ جدید سرائی سمجھنے میں تو وہ اس بھی ان کی زبان پر فارسی عربی کے الفاظ نہیں آتے بلکہ خالص اردو، جیسی اس میں اپنے مخصوص رنگ بھرتی ہے۔

”جب سو دج چھا اور چاند نکلا، جلت: پتلی گردن، بھرے بازو، امیراجی، خرم پیو،

قد قامت، گول سرین، پتنگی رانیں، منہری ساتیں، تیری چڑھائے اشتیاق میں بھری ہوئی:

قد و قامت آفت کا ٹھکانا تمام قیامت کرے جس کو جھک کر سلام

تو تے کے پاس رخصت لینے لگی اور کہنے لگی: اسے تو تے.....“

یہ نثر ساری کہانی میں پھیلی ہوئی ہے لیکن تو تا کہانی کے ابتدائی حصے میں اردو جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحو کا اثر بھی نظر آتا ہے جیسے:

”اور نوں قطار بار برداری کے اونوں کی“ بجائے ”بار برداری کے اونوں کی نوں قطار“

”سکھتیاں بھڑوں کے آگے گد گدیں“ بجائے ”بھڑوں کے آگے سکھتیاں دھکیں“

”دائیلے تربیت کے ایک استاد دانا کمال کو سنا“ بجائے ”تربیت کے واسطے ایک دانا کمال استاد کو سنا“

لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے اور نثر میں بہاؤ پیدا ہوتا ہے اردو جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیب نحو کے مطابق ہو جاتی ہے، ساخت پر فارسی اثر غالب ہو جاتا ہے اور جملے کی یہ صورت بن جاتی ہے:

(الف) ”جو خانہ سے ہے ادبی کرے گا اس کا بیک سال ہوگا“

(ب) ”سنا سب سبھی ہے کہ سر سے کمر کے قریب جو گورستان ہے وہاں چلی جاؤں اور کہنا دو سنا سب چھوڑ دوں، یہاں تک کہ مر جاؤں“

(ج) ”اسی گھڑی اس پتلی میں جان پی اور آدیں کی طرح سے باتیں کرنے لگی“

یہی وہ ساخت ہے جو ایک طرف ”تو تا کہانی“ میں اور ساتھ ہی ”آرامش مغل“ میں ملتی ہے۔ یہی ساخت اور یہی اسلوب بیان جو اردو نثر کا نشانہ رہا ہے اور یہی اردو نثر کی تاریخ میں جدیدی کی آخری روایت ہے۔

(۳)

فورٹ ولیم کالج کی تالیفات میں جزدہاں استعمال ہوئی ہے یہ وہ زبان دکھلاوہ اردو زمرہ اور الفاظ ہیں جو اٹھارہویں صدی کے آخر میں عام بول چال کی زبان میں شامل تھے اور ساتھ ہی زبان تبدیلی کے عمل سے گزور چکی تھی۔ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ تبدیلی کے عمل کے زیر اثر وہ الفاظ اور اس کے اصول بھی استعمال ہو رہے ہیں جو مستقبل قریب میں بدل جائیں گے اور وہ الفاظ و اصول بھی جہاں کی جگہ لیں گے۔ ”آرامش مغل“ میں وہ الفاظ زیادہ ہیں جو پرانے الفاظ کی جگہ لینے والے ہیں۔ پرانے اثرات کی درج ذیل صورتیں ”آرامش مغل“ اور ”تو تا کہانی“ میں نظر آتی ہیں۔ یہی زبان ہے جو سحر کی شاعری میں بھی استعمال ہوئی ہے۔

(۱) مغل کی درج ذیل صورت جدیدی کے ہاں بہت کم ہو گئی ہے لیکن سوچو ضرور ہے۔ اس دور میں صبح ہانے کا ایک قصہ یہ بھی تھا کہ اگر داخل صبح ہے تو فصل بھی صبح لاگے تھے جیسے، سحر کے ہاں صبحاتوں میں صبح چلا گیا تھا۔

عیدری کی شہر میں یہ صورت ملتی ہے

(الف) "اس کو چھپا دیا اور لوہاں دے دے کر پکارا تھا جسے"

(ب) "ٹھوٹا دیا اور لوہاں دیا اس پر گر پڑا"

(ج) "یہ سنتے ہی سب پر دیا اس پر دوڑا"

(د) "وہ سب کی سب آ دی کی ہوا تے ہی اس کے کھانے کو دوڑا"

(۲) "ضمیر" میں "امداد غائب" وہ "کے بھانے میں غائب" "وہ" کا استعمال تو اتر سے ملتا ہے

(الف) "وہ رات دیا اس کے ہانے میں گھبر چے تھے"

(ب) "وہ سہاں کون سے ہیں، اچھے کو"

(ج) "وہ چہ دے دونوں گھس گھر چے تھے"

(۳) اٹھارویں صدی اور انیسویں صدی کے لوگوں تک عربی فارسی لہجہ کے آخر میں "ی" لگا کر بھی نام دیا گیا اور بھی نام

صفت بنانے کا کام لیتے تھے۔ یہ صورت گاہ گاہ عیدری کی شہر میں بھی ملتی ہے:

میں انکار دیا میں ان کے تالوں اگر یاں ہوں

(۴) اسی طرح ہوئے۔ گراوے۔ لاوے۔ پیراوے۔ چاڑے آوے۔ مارا چاڑے گا۔ استعمال عام ہے مثلاً

(الف) "عزیزی نہ تھے، دولت وہ چند ہوئے"

(ب) "گالی دے یا لہجہ اچھا ہے اس کو اس سخت سے اس شہر سے تالوں گا کر مارا چاڑے اور آپ پر"

بدا کی آوے"

(ج) "تو بھرا آپ ہی پانہ چاڑے گا اور مجھے بھی پڑاوے گا"

(۵) اسی طرح ہو چیا۔ چاڑیا۔ چاڑیہ لہجہ کا استعمال جیسے:

"بھر جہاں چاڑیاں جا تے"

اٹھارویں صدی میں اور انیسویں صدی میں بھی ہائے ٹھوٹ (ح) کا استعمال عام تھا جو انیسویں صدی میں کم ہوتے

ہوتے غائب ہو گیا۔ عیدری کے پاس، میرزاں اور لہجوں کی طرح، یہ صورت اکثر نظر آتی ہے جیسے

بھوٹ (بھوت): "جلد شد اوے کے پاس جاتا کہ وہ عیدر بھوٹ نہ ہو"

"اے بھوٹ کیوں بکنا ہے"

"تو واقعی وہ جس کو چھپا دیا اپنے دوست کے آوے کی"

ساخنے (ساخنے): "وہ لوگوں تیر سے ساخنے آج میں کھیتے تھے"

گھر (گھر): "کہ تو جی بھوٹ صوف تھے اساطرتے گھر جی ہوگی"

اسی طرح اور کی اشتہار ہے ایسے ملتے ہیں جو انیسویں کے وسط تک کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں مثلاً

ہوں میں (وہیں): "اس پر صلیانے وہاں میں جا کر اس سے کہا:

میں (ہی): "بھلا وہی رات کے پیو والیوں میں آتی ہے"

جو میں (ہوں ہی): "میرزا غفر کی جو میں رائے راہوں نے ہی وہ میں (وہیں) ایک کل زر سے لدا ہوا اس کو لیا"

ان کے علاوہ "اسپے تئیں" کا استعمال عام ہے جیسے

اسپے تئیں: جب ٹینٹ نے اسپے تئیں لٹایا تب لباس اور گھنے سے آراستہ کیا۔

"نا انصافی ہے جو گیدڑ کے بچے مارا اور اسپے تئیں ڈالو"

تھمارے تئیں: "ان سوالوں کو پورا کروں تو تھمارے تئیں جسے چاہوں بخلی دوں"

ان کے علاوہ چند دوسری صورتیں یہ بھی ملتی ہیں:

باعث سے: "تیک بختی کے باعث سے دانی کو بگاڑ کر کہتے تھیں"

"اسپے اٹالوں کے باعث سے مارا گیا"

عرحڑک (بے عرحڑک): "وہ یکھا کہ حاتم عرحڑک چلا آتا ہے"

"تم عرحڑک آپ اپنے ملک میں آسو"

"اس کام کو کر جینے عرحڑک"

ماری پنڈے۔ مارا پنڈے۔ "اسیہ دلہاں بات کاہوں کہ یہ بھی اسی کے ساتھ ماری پنڈے"

مارے پنڈے:

"ان نکالوں کے ہاتھ سے ڈھکی ہوئے اور کچھ مارے پنڈے"

"وہ جس اپنے ساتھیوں سمیت مارا پنڈا"

"چپکا چلا جا، ٹھیک تو رنج کھینچے گا بلکہ مارا پنڈے گا"

عہان (بلا خرہ آ خرکار): "عہان یہ بات می میں ٹھیکرائی کہ بھڑکیا ہے اب نکل بیٹھے"

"عہان حاتم اس مال کا حساب کو اٹھا کر کارہ ان سرائے میں لے آیا"

"عہان ایک شخص اٹھا اور حاتم کو لاکر مسہ پر بٹھایا"

"عہان پانی نہڑ گیا"

طرح بہ طرح کے: "جراؤ تکب جٹم کے ہاتھوں میں طرح بہ طرح کے اور جٹم کے کھانے نکال کر چے

بڑا دہوں اور دست سرسبز طرح بہ طرح کے بیویوں سے ملے"

"ایک جہاں کی اور دست کے تھے طرے راتا ہے"

"جس تک ایک اور ہرے آئی"

"اگر مشرقی اس گرفتار کے حامل یہ تک ایک دم کھائے"

"تک ایک ستا کر اس کے اوپر چڑھا"

"کسی جنگل میں جا کر کھوس راجا، کسی پہاڑ سے سرگوا کر کھوس دیا"

"تک ہر ایک طرف فریاد کرتی ہوں جس پر بھی کوئی میری آواز نہ کی نہیں سکتا"

"اس کی برکت سے ایک ایسی ہوا ایسی کہ ان چہروں کو لے لگی"

"جہاں کی جگہ دم بد ہے کہ جتنی عورت کو سونے قسم کے ساتھ جلاتے ہیں"

"میل ہے آرام سوت سوتا"

کھوس (کچی)

جس پر:

ہوا کی (ہوا چلی)

سوتے (سوتے)

۱۴۵] ”انسان کی بے وفائی اور جفاکاری سنی تو نے تو ہر کس طرح تیری بات سے بچاویں“

کھتے ایک (کئی بہت سے) ”اسے میں بھرکتے ایک ہی ذرا اسی طرح سے خواہی مجاہد کے لیے ہوئے“

از سنے (سبک و جبر و قہار) ”تھو پھر دیکھو اے چالاک اڑنے والے جن کو ہر آدے کے حوالے کیے“

۱۴۶] ”اسی طرح سے میرے آئے تک ملا جائے تا یہ کوئی نہ کہے کہ حاتم اس شو میں ٹھہرا“

۱۴۷] ”تا“ کا یہ استعمال شاعر حاتم کے دور ہی میں متروک سمجھا جانے لگا تھا۔ اس کا ذکر شاعر حاتم نے ”دو چھان داؤد“ کے ”دو بیچہ“ میں کیا ہے۔

”خداوند خداوند (خداوند خداوند)“ ”میرے استحکال کا پاس ڈکے اور رتہ خداوند خداوند اس کو فریب کے غار میں کرنے“

”میںوں کا تیں (جوں کا توں)“ ”اس نے باجراہوں کا جیوں کا تیںوں کا تیںوں عرض کیا“

۱۴۸] ”وہ اجل گرفتار ایک ڈھاڑے کا ڈھاڑے کر اس کی حویلی میں بیٹھا اسباب عمارت کرنے لگا بیٹھا“

”اچھی یہ پچھو تھا کیوں کر ساپ ہوا اور یہ بل میں کسی طرح جا بیٹھا“

اس دور میں زبان تیزی سے بدل رہی ہے اور یہ استعمال جلد ہی کمال باہر ہو جاتے ہیں اور انیسویں صدی

کی پوچھائی تک زبان بچنے سے سیارات بنا لیتی ہے۔ تاریخ کی آواز سارے برصغیر میں گونج رہی ہے۔

میرا سن کی ”داغ و بھار“ اور میرے مجلس حیدری کی ”۳۰ راتیں محفل“ کمال چال کی زبان کے دو ادبی روپ ہیں جو اردو

زبان اور اس کی تنوع کو نیا اعتبار دیتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ بول چال کی حاتم زبان ہر زبان کی وہ وقت ہے جو اسے

ہر دم ہی دے دیتی ہے۔ یہ دونوں ”تھانف“ ”تھو کہانی کی دلچسپی کے ساتھ اسی لیے لکھا گیا کہ اس کا ادب اختیار کر لیں۔

ایسی ہی ایک صورت کمال چاند لاہوری کی تالیف ”غریب عشق“ کی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] بکھرے دھن (دفتر اعلیٰ)، حیدر بخش حیدری، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقصد، ص ۱۶، پنج نورانی اور بکھرے کاغذ لاہور

۱۹۷۶ء

[۲] بیچہ، ص ۱۶-۱۷

[۳] دو بیچہ، تھو لیتی بھٹوں، نگہ سہ حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، بحوالہ مقصد، عبادت بریلوی، ص ۱۹، بیچہ

نگار، ۱۹۷۶ء

[۴] تو تا کہانی، حیدری، قلمی نسخہ برٹش لائبریری لندن، ص ۳، بحوالہ مقصد، نگار اور بکھرے، عبادت بریلوی، ص ۳۰،

اور بکھرے کاغذ لاہور۔

[۵] دو بیچہ، ”میرا ماہ“، بیچہ، ص ۱۸

[۶] بیچہ، ص ۲۴

[۷] آج کر سن اور اس کا مہر، میر تقی میر، ص ۷۷، امانت حسن ترقی اردو (بند) بی، دہلی، ۱۹۷۹ء

[۸] نگہ سہ حیدری، نگار، ۱۹۷۶ء

(۹) ایضاً

[۱۰] درج ان جہاں، شیخ زائن مروج کلیم اللہ بن احمد میں ۹۹ پٹنہ ۱۹۵۰ء۔

کلیم اللہ بن احمد نے اپنے مروج ”دویمانی جہاں“ کے آخری صفحے (ص ۳۵۰) کے بعد درج ان جہاں قلمی کے آخری صفحے (ص ۸۷۷) کا کھس بھی شائع کیا ہے جس پر درج ان جہاں کے تمام ہونے کی تاریخ سی ایم ماہ جنوری ۱۸۱۲ء درج ہے۔ اس پر ایسٹ انڈیا کمپنی کی دو سالہ مہر پر بھی ثبت ہیں۔ بالآخر مگر نے بھی یہی تاریخ دی ہے۔

[۱۱] تذکرہ ”مروج اوراق“ کو، انتشار علی مست، مروج سید حسن و عطا کا کوئی اضافہ ادب پٹنہ ۱۹۶۷ء۔

[۱۲] یادگار شعرا، اظہار احمد میں ۷۸، ہندوستانی لکچر بی، صوبہ محمد علی آباد ۱۹۳۳ء۔

[13] Catalogue of the Arabic, Persian & Hindustani Manuscripts of the Librarians of the Kind of Oudh, Vol-I, P 236, Calcutta 1854.

[۱۴] انگلہ اوراق، حیدری، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۱۵] قزاق کہانی، حیدری، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۶] ایضاً ص ۱۳۳

[17] Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi, P 107, Aligarh 1963.

[۱۸] گل کرست اور اس کا مہر، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۱۹] انگلہ اوراق، حیدری، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۲۰] مروجہ ہندوستانی ادبیات، گارسیں، ہندوستانی ادبیات، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۲۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند میں ۳۱۶-۳۲۲، لاہور ۱۹۸۷ء۔

[۲۲] ایضاً

[۲۳] آراء مثنوی، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۲۴] آراء مثنوی، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۲۵] Origins of the Modern Hindustani Literature، انگلہ اوراق، ص ۱۳۳

[۲۶] ادبیات مثنوی، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۲۷] مثنوی شعرا، مہر، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۲۸] انگلہ اوراق، حیدری، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

نومبر ۱۹۷۳ء۔

[۲۹] گلشن ہند، حیدری، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۳۰] Origins of the Modern Hindustani Literature، انگلہ اوراق، ص ۱۳۳

[۳۱] انگلہ اوراق، حیدری، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

۱۹۷۳ء، مروجہ اکثر عبادت، بریلوی، مقدمہ میں ۲۹، لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۳۲] ایضاً

[۳۳] مجلس ہند، حیدر بخش حیدری، مہرچند اکڑ عہد امت بریلوی، ص ۳۱-۳۲، بارود نیا کراچی ۱۹۶۸ء۔

[۳۴] مجلس ہند، حیدری، مہرچند اکڑ خالد بن احمد میں دعا، علمی مجلس دہلی، ۱۹۶۷ء۔

[۳۵] ایضاً ص ۱۰۴

[۳۵] (الف) Origins of Modern Hindustani Literature، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۳۷، دہلی کڑوہ

۱۹۶۳ء۔

[۳۶] تراک کبانی، حیدری، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۳۷] بھارواش، مرزا جان پیش، مہرچند طویل الرحمن دلاکڑی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔

[۳۸] انگرا دلاش، حیدر بخش حیدری، مہرچند اکڑ عہد امت بریلوی، دفتر اول، ص ۱۸، لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۳۹] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، ص ۱۰۳-۱۰۴، (طبع دوم)، کلکتہ ۱۹۸۳ء۔

[۴۰] انگرا دلاش، (دفتر اول)، حیدر بخش حیدری، مہرچند اکڑ عہد امت بریلوی، ص ۶۶-۷۰، لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۴۱] Histoire De la Literature Hindoui et Hindustani, M.Garcin De Tassy
P-209, Paris 1809[۴۲] A Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscripts in the
Libraries of the King of Oudh, A Springer, entry No 631, PP 612, Calcutta
1854.

[۴۳] مجلس ہند (تراک کڑوہ)، حیدر بخش حیدری، مہرچند اکڑ خالد بن احمد میں دعا، علمی مجلس دہلی، ۱۹۶۷ء۔

[۴۴] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر جاوید نہال، (طبع دوم)، ص ۹۹، کلکتہ ۱۹۸۳ء۔

[۴۵] تاریخی جہاں کشا نے پادری دھرم سیدی بن محمد ضمیر اختر آبادی، (طبع حیدری مکتبی ۱۳۹۵ھ/۱۸۷۵ء۔ اس میں "مکتبی

"کے بجائے "مکتبی" سرورق پر لکھا گیا ہے۔ گویا اس زمانے میں بھی "مکتبی" نام کا اہمیت تھا۔

[۴۶] تاریخی پادری شاعری، خطوط ایشیائیک سوسائٹی، کلکتہ، مجلس انجمن ترقی ادب دہلی، ص ۳۱۳-۳۱۴۔

[۴۷] تاریخی پادری، (تفصیلی)، بنگالہ پادری، ص ۸۷-۸۸۔

[۴۸] جگل مہفرت، حیدر بخش حیدری، مہرچند اکڑ طاہر حسن زیدی، ص ۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء۔

[۴۹] "Sahibs & Munshis", Sisir Kumar Das, P-160, Calcutta 1978 + "The
Annals of the College of Fort William", Thomas Roebuck, P-22, Calcutta 1819

[۵۰] جگل مہفرت، بنگالہ پادری، ص ۲۲

[۵۱] دہلی پادری حیدری، حیدر بخش حیدری، مہرچند اکڑ عہد امت بریلوی، ص ۱۰۳، بارود نیا کراچی ۱۹۶۶-۶۷ء۔

[۵۲] تاریخی ادبیات ہندوستانی (فرانسیسی)، نگار سید، دہلی بنگالہ پادری، ص ۲۰۹

[۵۳] مہرچند اکڑ کبانی، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۷۹-۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔

[۵۴] اشوری کوہ مراد پور، انجمن دہلی، مہرچند اکڑ جمیل جالبی، انجمن ترقی ادب پاکستان کراچی ۱۹۷۳ء۔

چھٹا باب

نہال چند لاہوری حالات اور مطالعہ: مذہب و عشق

عام طور پر جتنے مثقی نوٹ و لکیم کالج سے وابستہ ہوئے ان میں سے کوئی بھی پہلے سے نامور نہیں تھا۔ ان سب نے گل کرسٹ کی لڑائیں دہائیت کے مطابق قاری تصانیف کو اردو زبان میں ڈھلا کر کہیں اصل کے مطابق ترجمہ کیا اور کہیں ضرورت کے مطابق کالج کی تصانیف ضرورت کو چھوڑ دیا۔ ان لوگوں کی شہرت ان کی تالیفات سے ہوئی جن میں سے کئی انگریزی، فرانسیسی، ہنگاری، گجراتی، مادھوی زبانوں میں ترجمہ ہو کر مشہور ہوئیں۔ نہال چند لاہوری کی تالیف ”مذہب و عشق“ ان میں سے ایک ہے جس کے متعدد ایڈیشن مختلف ناشرین نے دہلاؤ شائع کیے۔ خود طبع لکھنؤ سے ۱۹۵۴ء میں اس کا ۳۸واں ایڈیشن شائع ہوا، اس کتاب کی مقبولیت ایک طرف اپنی حیرت ناک کہانی کی وجہ سے ہے اور دوسری طرف اس کہانی کے رنگ و مزاج میں علامہ گل حیرت علی اور آپ عیادت کی وہ تعلیمی روایت شامل ہے جو قاری ادب میں ملتی ہے اور جو اردو ادب کی روایت میں بھی شامل و عام ہے۔ ان کے علاوہ ”مذہب و عشق“ کی مقبولیت میں اس لیے بھی اضافہ ہوا کہ چنڈت ویا لکھنؤ نے اس قصے کو اپنی شاعری ”مگر و نیم“ کا موضوع بنایا ہے جس کا ذکر ”مگر و نیم“ کے مطالعے کے ذیل میں آگے کریں گے۔

نہال چند لاہوری شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور پھر لاہور میں جا بیسے۔ ان کے حالات زندگی اور سال پیدائش و وفات نامعلوم ہیں۔ لاہور سے کلاش روزگار میں نکلنے گئے اور وہاں ڈیوڈ رابرٹسن (David Robertson) کے قوسے سے گل کرسٹ تک پہنچے اور گل کرسٹ کی لڑائیں چلائی۔ انھوں نے تاج الملوک اور بکاوی کے قاری زبان میں لکھے ہوئے قصے کو رشتہ کے تھلورے کے مطابق اردو نسخہ میں ڈھلا اور اس کا نام ”مذہب و عشق“ رکھا۔ نہال چند لاہوری کالج میں کسی منصب پر فائز نہیں تھے۔ ۱۹ اگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں، جو گل کرسٹ نے ”کالج کونسل“ کو بھیجی گل بکاوی کو ذریعہ طبع بنا دیا گیا ہے۔ اور یہ بھی درج کیا ہے کہ اس کام کا معاوضہ انعام داغ حورو ہے ہوگا۔ جب ”کالج کونسل“ نے باہر اندر رائے کے لیے سہولت کو کول بروک (Collbrook) کو بھیجا تو اس نے تبصرہ دیا صاحب کی مدد سے ہر کتاب کے بارے میں لکھتے ہوئے ”گل بکاوی“ کے حلقہ لکھا کہ ”زبان اور طرز بیان دونوں اعلیٰ ہیں لیکن مصنف جو مسئلہ لڑائی کا سمجھتا ہے۔ سزا گل کرسٹ نے داغ حورو ہے معاوضہ داغ کیا ہے جو گھٹنا کر حورو ہے کیا جا سکتا ہے“ (۲) ”مذہب و عشق“ پہلی بار ۱۸۰۳ء میں نکلنے سے شائع ہوئی اور اس وقت سے آج تک چھپتی چلی آ رہی ہے۔

”مذہب و عشق“ نہال چند لاہوری کی طبع زانو تصنیف نہیں ہے بلکہ اس نے عزت اللہ بنگالی کے قاری زبان

میں لکھے ہوئے تھے کوارد میں کچھ کا چار پہنایا ہے۔ یہ ترجمہ جیسا کہ "تخلصات تاریخی" سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۷۱ھ
۱۸۰۳ء میں مکمل ہوا۔ "مذہب عشق" اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۷۱ھ برآمد ہوتے ہیں اور جیسی کہ اس افسار
سے ظاہر ہے:

۳ بحر باغیب فیب نے دی صدا کر اس "مذہب عشق" میں کوئی آ
کرے "مشرپ جام" کر اختیار ۳ راز نہیں اس پہ ہو آثار

"مذہب عشق" کے ۱۱۷۱ھ میں "مشرپ جام" کے ۵۸۶ مبع کر دیے جائیں تو جیسی سنہ ۱۸۰۳ء سامنے آتا ہے۔
حضرت اللہ بگالی کا دہری میں لکھا ہوا قصہ گل بگالی (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۱ء تا ۱۲۲۱ھ/۱۸۰۶ء) پایاب نہیں ہے۔ اس کے دو نسخے برلن
میں ۱۰۰۰ نمبر پرش لاہوری تصنیف میں اور ایک نسخہ اشیا تک سوسانکی بگال کے کتب خانے میں موجود ہیں (۳) "مذہب
تصنیف کتاب" میں نہال چندا دہری نے لکھا ہے کہ "شیخ حضرت اللہ بگالی نے یہ کتاب فارسی زبان میں تصنیف کی
تھی۔ اس نے اس کا سبب یہاں لکھا ہے کہ غالب علی کے ایام میں اس حقیر کو اکثر پروازی کے کفن میں دلچست کام تھی اور
مسورے بھی کاغذ پر لکھ کر دکھانے لگا تھا۔ ایک روز دینی شوقی ذرا دھوکہ کھو کر اس شاعر کے حال کا مشاہدہ دل اس میں
بہال پر پرانے کی مانند حیران اور ذہن کی طرح اس آسانی طاقت کے خود شید پر سرگرداں تھا، بچہ کی مانند خراں
خراں آیا..... بحر میرے زانو کا گپے کا کر کہنے لگا کہ تھو کو بند آتی ہے، جب تک میں سو اس تم بیٹھے کوئی کہانی
کہو..... جب وہ قصہ کہ جس کی ہر ایک داستان عشق ہی سے بھری ہوئی تھی اس سر پرانے بہت ضرورہ کے آگے کہنے لگا۔
میں بعد اس بار دہری میں خود اس میں مستعد کو اس پر لاتی کہ اس دلچسپ قصے کو فارسی کی عبارت کا لباس پہنا کر نظم و نثر
کے انداز سے اسے راسخ کر کے مشکل پسند دیکھنے والوں کی ادب کے لائق کر دیں۔ اس ناخوشی میں وہ اللہ بگالی کی ایک بڑا ایک
سوچ تھیں بھری تھی اس نوادہ باغ دل وادیدہ کے تیش موت کی سرسرنے لڑتے لکھا تھا ۱۱۷۱..... بھگم ضرورت آدھے
کو فارسی کیا اور آدھے کو کچل کا توں رکھا" اور بحر چند دوستوں کے کہنے سے قصہ کا دھڑ بھڑ نہیں لکھا تھا اسے بھی لکھ
۱۱۷۱۔ حضرت اللہ بگالی کے الفاظ یہ ہیں:

بھگم ضرورت نہی قصہ نگو چندا چار و خم و سبک دیگر اندر بہتہ قلب عبارت فارسی کا ختم..... (۴)

نہال چندا دہری نے اسی پرے تھے کوارد میں تصنیف کر کے "مذہب عشق" اس کا نام رکھا اور یہ بھی بتایا کہ اس نے
قصے کی ترتیب کو کتنے ہی موقع پر بالکل چھوڑ دیا ہے اور بیٹھے مقام کا جو مناسب دیکھا، انتخاب کر کے ترجمہ کیا ہے۔ کہیں
نظم میں اور کہیں نثر میں۔ اسی کے ساتھ عبارت کی ترتیب بھی بیٹھے مواقع پر بدلی ہے بلکہ کہیں کہیں نظم و نثر کا بھی کیا ہے۔
میر شیر علی افروز نے جب اس پر نظر ڈالی کی تو "آرائش محفل" کے دیباچے میں لکھا: "اور قصہ گل بگالی کا بیٹھی مذہب
عشق ہر چند کہ اس کے مترجم کو نثر و نثر کی حلیف ملا چکا تھا لیکن اصل سے اس کو اس نے بھی اکثر جا کر مطابق نہ کیا۔ نظم کو
تو بیٹھ چھوڑ دیا بلکہ کی تمام نثر کے بھی ترجمہ کیے تھے۔ سوائے اس کے اس زبان کے صحیح طرزوں سے بھی واقف نہ
تھا چندا مضمون و دھنیں اس قصے کا اس سے رگت کے ساتھ بندہ نہ سکا۔ قصہ کو اس بچہ اس کو دہری میں اس کا مضمون عالی
پہنچا یا، بے اختیار ہی لگ گیا اس لیے سوانح اس کے سرے کے عبارت تمام و کمال بہ طرز شاعری اس دست کی چلیں
جہاں ترجمہ کی بھی عبارت اس وضع پر لکھی، رہنے دی، کیونکہ ہم اپنے تیش قصہ نہ تھا فقط اس قصے کو جانا منظور

اس قصے کو اردو میں ڈھالتے ہوئے کہاں چند کے سامنے گل کر سٹ کی چارت بھی تھی کہ زبان کالج کی ضرورت کے مطابق ساوہ اور علامہ رفیعہ کے مطابق ہوا اور ساتھ ہی ان کے سامنے قاری کی وہ گنجین عمارت تھی جس کا وہ اردو ترجمہ کر رہے تھے۔ یہ دونوں اثرات واضح طور پر "مذہب مشق" کے اسلوب بیان میں نظر آتے ہیں۔

ایک سوال یہ بھی سامنے آتا ہے کہ کہاں چند نے قصہ نگار و نگاروں کا نام مذہب مشق کیوں رکھا؟ اس کا جواب ان عمارتوں سے واضح ہوتا ہے جہاں عزت اللہ بگانی نے اس مشقی قصہ کو بار بار مشق مجازی سے صحت عقل کی طرف موڑنے کی کوشش کی ہے اور مشق کو ایک مذہب کے طور پر پیش کیا ہے اور اس قسم کے جملے بار بار سامنے آتے ہیں اور قصے کا "عقلی" کی صورت و وسعت دیتے ہیں:

"اے یہ ساریہ کراس واسطے میں نے کیا جو تو جائے کہ طاقت ہمسائی قوت و مدد عانی پر زیادتی نہیں رکھتی"

آگے چل کر یہ عمارت آتی ہے:

"اے مزاج! روشنی چشم ظاہر میں کی سات پردوں میں ہے اور تھقی باری تعالیٰ کی کو نور ویدہ

اور کیا ہے سحر ہزار پردے میں ہے۔ اگر یہ ارادہ ہو کہ وہ پردے دور مہیاں سے اٹھیں تو پہلے اس

بڑے گنجان و عیس کا حجاب بچ سے اٹھا کر اس کو اس میں کر کہ وہ زمین اپنی کج دوی چھوڑ کر

محمودہ کے اہل باطن کے اشتعال سے ایک فحل محمودہ بھی ہے کہ مجھوں کی طرف دیکھتے ہیں

اور وہاں کچھ تصور کرتے ہیں، یہاں تک کہ نور ویدہ الٹ جاتا ہے اور نورانی بار بار مراد معرفت

نظر نہ تے ہیں، انتقام میں پہنچائے لیکن یہ بات یاد کرنا کہ وہ سے الٹا کیجیو سید صاحب نے"

ایک جگہ قصہ مشق کو، جہاں گل بگانی، جس پر تاج الملوک عاشق ہو گیا تھا، خود تاج الملوک پر عاشق ہو جاتی ہے:

"سمان اٹھ کہا اپنی بات ہے کہ مشوق طالب عاشق کا ہو اور عاشق اس کا مطلوب لیکن نظر تحقیق سے جو غور

کرے تو سمجھیں گے....."

مشق اول در دل مشوق پیدا می شود کردہ سوز شمع کے پروانہ خیدا می شود

یا محسوس باب میں ایک جگہ آتا ہے:

"اے مزاج! حق تعالیٰ نے عالم ارواح کو بدن سے نسبت دی ہے۔ جس جو حرکت کہ بظاہر

بدن سے ہو حقیقت میں روح سے ہے۔ فرض جو فساد کہ اس عالم کو بدن و فساد میں ہو تو اس کی

طرف سے جان سے لیکن شرت نہ کہہ کہ وہ خبر ہے کیوں کہ شرکی وہاں گھاس نہیں"

اے مزاج! اگر تو اپنے نور عقل کو عکسوں سے زیادہ نہ چمکانے کا تو تھقی بار سے فائدہ نہ پائے گا۔ اگر تو یہ سستی

سوہم نہ چھوڑے تو حیات ابدی کب حیرے ہاتھ آئے۔ جدا و مشق میں آپ سے نہ گزرا وہ منزل مقصود

میں کب پہنچا؟"

یہ ہم اردو ادب و ادب کے حقیقی قصہ میں یہ جملے مسئلہ وحدت الوجود کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

"و اتقی مسئلہ وحدت وجود کا مشکل ترین مسائل ہے۔ ہجرت سے اس عمر تحقیق میں کر کے مذہب جبری کے محور میں

چاہے نہ اے کل مسکب دہری کے گرداب میں ڈوبے۔ ہادی یہاں فضل الہی اور کم ہر سالت چاہی کے سوا کوئی نہیں۔"

قصہ کہتے ہوئے مصنف عزت اللہ بگانی بار بار "اے مزاج" کہہ کر قصہ کا رخ نگاری سے عقل کی طرف موڑ دیتے ہیں۔

مصنف کے نزدیک اس قصے کا بھی مقصد اولیٰں ہے۔ اس کا مشرقی اور مغربی تہذیبی تعلق ہمارے ہاں کا اشارہ ہے۔ اس کی صورت مشرقی تہذیب کو مشرقی تہذیب کی طرف موڑ دیتی ہے۔ وحدت الوجود کے مطابق "وجود حقیقی ایک ہے اور کائنات میں سب کچھ اس کی کبھی نہ کبھی صفت کا پر تو ہے۔ جب خود اپنی وجود نمائی کے حیرانگی سے حیرت میں لگے رہے ہیں، جب نامزد حضور شاہد مشہور، طالب و مطلب کی اصل ایک ہے تو تصوف کی زبان میں عشق و محبت کی قریظہ بنی ہوئی کرشمیل حقیقی کا قصہ اور قصہ اپنے کمال کی جانب میلان "۶۶" مشرقی تہذیب کی صورت بھی اسی اعداد و فکر کا موڑ ہے اور اسی کی علامت ہے۔ اس قسم کی مبارات "فہمب عشق" میں بار بار آتی ہیں اور نہایت چمکا ہوا ہونے کے قلم سے اردو زبان میں دیکھ کر راجح طور پر نظر آتا ہے کہ یہ مبارک عزت اللہ بھائی کی فارسی تصنیف کا لفظی اردو ترجمہ ہے۔ اس کو اپنے نظریے "فہمب عشق" کا مطالعہ کیا جائے تو "سب دس" کی طرح ایک نئی دنیا سامنے آتی ہے اور سارے غلط فہمات، دوام و جبر کے سارے قصے، ساری فرق و تفرقات بائیں، اس کے سبب شخص و کردار، تمثیلی اشارات، بن کر معانی کے طور پر پہلوئیں کو ابھر کر رہنے لگتے ہیں۔

"فہمب عشق" میں خدادادی طور پر تاج الملوک اور بکاوی کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اس میں ۲۶ ابواب ہیں اور ہر بات ایک داستان میں بیان کی گئی ہے۔ تاج الملوک اور بکاوی کا قصہ دوسری داستان پر ختم ہو جاتا ہے، اور اسی میں باب سے امرگر کے راہ گاہ اندر کا قصہ شروع ہوتا ہے جس کے دربار میں تاجپے کے لیے بکاوی طلب کی جاتی ہے اور انسان سے تعلق کی بنا پر راجا اندر بکاوی کے چلے دھڑ کو بارہ برس کے لیے بچہ کر کے اسے غائب کر دیتا ہے۔ تاج الملوک پھر اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ برسوں سے معلوم ہوتا ہے کہ بکاوی مشکل ارباب میں ایک بہت خانے میں ہے۔ تاج الملوک تلاش بکاوی میں مشکل ارباب پہنچتا ہے۔ بکاوی سے ملتا ہے۔ اتفاق سے وہاں کے راجا کی بیٹی اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ جب تاج الملوک اس کی طرف رجوع نہیں ہوتا تو پیش میں آ کر وہ بہت خانے کی کڑ سے نکلتا اور بکاوی میں ڈالوا جاتی ہے اور بکاوی بھی وہیں لٹا ہو جاتی ہے۔ چوتھی داستان میں بکاوی کے گھر میں دو بارہ برس ہوتی ہے اور جب بیانی ہوتی ہے تو تاج الملوک اس کے باپ (کسان) کو شادی کا پیغام بھیجتا ہے۔ جب بارہ برس پورے ہوتے ہیں اور خواست ختم ہوتی ہے تو بکاوی باپ سے درخواست ہو کر چڑاوت سے ملتی ہے۔ راجا اپنی اہلکونی بیٹی چڑاوت کا ہاتھ بکاوی کے ہاتھ میں دیتا ہے اور اس کا خیال دیکھنے کے لیے کہتا ہے۔ بکاوی چڑاوت اور اس کی سہیلیاں لڑکھانے اور جھگڑنے کے ساتھ تختہ زریں پر اگر تاج الملوک کے پاس آتی ہے۔ دلیر اور محمود بھی بکاوی اور چڑاوت سے خوش خوش ملتی ہیں۔ زریں الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام خرد مگر نہتا ہے۔ چوتھی داستان میں تاج الملوک فیروز شاہ مظفر شاہ اور اپنے باپ زریں الملوک کو کھانا کھاتا ہے۔ یہاں ایک انگ قصہ شروع ہوتا ہے کہ زریں الملوک کے وزیر کا بیٹا بہرام بکاوی کی بیٹی زونہ کن روغ افزا پر کی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ روغ افزا کا ذکر دوسری داستان میں بھی آتا ہے جہاں وہ تاج الملوک کو چڑاوت خرد و فرہوس تک پہنچاتی ہے اور قصہ چڑھنے والوں کے زان میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ یہی روغ افزا اس سے قصے کی پیر وئی ہے۔ ۳۶ ویں داستان میں بہرام روغ افزا کی تلاش میں چڑاوت خرد و فرہوس میں پہنچتا ہے اور اس کے عشق کی آگ روغ افزا کے دل میں بھی بھڑک اٹھتی ہے۔ اکثر اہل قلم نے لکھا ہے کہ غریب دو قصے اصل داستان سے غیر متعلق ہیں۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ بکاوی کا وہ بارہویا ہونا اور تاج الملوک سے دو بارہ وصل کرنا اور اسی طرح بہرام روغ افزا پر کی بکاوی اور تاج الملوک کی رو سے شہزادہ ہونا قصے کا ایک تسلسلہ سمجھا کرتا ہے۔ اگر اس قصے کے علاوہ پہلو پر غور

کریں تو یہ دجا و تسلسل اور مکمل کر سامنے آ جاتا ہے۔ عزت اللہ بگالی نے اس سارے عشقے قصے کو صوفیانہ درجہ دیا ہے اس لیے ان بظاہر ضروری قصوں کی معنویت روشن ہو جاتی ہے۔ آخری باب میں ان صوفیانہ تصورات کی طرف واضح اشارے کیے جا رہے ہیں جن میں مسئلہ وحدت الوجود بھی شامل ہے۔ بحرِ عبارت دیکھیے اور اس کی روشنی میں ان سارے قصوں کو دیکھیے تو آئیں فوراً فکر سے روشن ہو جاتی ہیں۔ عزت اللہ بگالی نہال چند لاہوری کی زبان میں لکھتے ہیں:

”اے نادان انسان کی چہ سب حقائق و درجہ سبز و زرد دنیا کی سیر کو آتا ہے۔ جب تک یہ ساری عظیم عناصر اس کے گلے میں چڑا ہے اور نفس و جود میں طوطی بندگی اس کا گلوگر ہے، جنم ظاہر میں مشق خاک کے سوا کچھ نہیں دیکھتی۔ جس دن یہ عظیم فوٹ گیا، کیفیت مکمل جانے کی کہ وہ کون ہے اور یہ نیرنگ کیا ہے چنانچہ رسولؐ نے بھی فرمایا ہے۔ ”جب لوگ سر میں گے اس حال سے آگاہ ہوں گے۔ و جو مطلق ایک دریا ہے اور ہر سو درجہ کی محاب ہے۔ جب محاب سے ہوا نکل گئی۔ دریا کے سوا کچھ نہیں۔ پس باقی سے دیکھیے کہ اصل سستی دہیا کی ہے لیکن فرق میں ہے کہ الہ ہے۔ محاب کو کوئی دریا نہ کہے کہ وہ دریا کو محاب اور کہے کہ قبلہ کہتے ہیں اور بہت خانے کو نکشت، جنم کو درجہ اور جنت کو بہشت۔ واقعی مسئلہ وحدت الوجود کا مشکل ترین مسائل سے ہے“

عزت اللہ بگالی کے اس قصے کی ہیئت الف و فرما بھی ہے جس کے معشوق دلی نذر دہ نے کی تھی۔ یہ عشق گمازی ہے۔ اسی لیے یہ قصہ یک وقت دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ ”ایک ظاہری سخی اور دوسرے درپردہ دوسرے یا اصل سخی، عام طور پر عقلی سخی کے خلاف پہلوؤں کو گمازی اجسام میں سودا یا جاتا ہے لہذا ان کے اجسام کے عقلی حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں“ (۱) یہی دو سطحوں اردو کی عظیم الشان نثری تصنیف ”سب دس“ اور نثر احمدی قشیش ”قرتہ المصروع“ میں ملتی ہیں اور یہی دو سطحوں جن کی طرف مصنف نے بار بار اشارے کیے ہیں، قصہ گل بکاوی میں ملتی ہیں۔ اس عقلی سے یہ نثریں قصے فیروز کو نظر نہیں آتے۔ نہال چند نے کی پیشی کے باوجود اصل قصہ کا عام طور پر عقلی ترجمہ کیا ہے مگر عزت اللہ بگالی کے لکھے ہوئے شاہ جہاں بادشاہ کے احوال کو خارج کرنے کی وجہ بھی بیان کر دی ہے۔

گل بکاوی کا یہ قصہ مختلف ہندی، ایرانی اور ساسی اثرات سے ترتیب ضرور پاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اپنے رنگ و مزاج کے اعتبار سے یہ ہندی (indian) قصہ ہے۔ گل بکاوی کے ذیل میں سید احمد نے فرہنگ آصفیہ میں جو روایت درج کی ہے اس سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ بکاوی کا قصہ کچھ کوشری کے خلیع متذکر کی تفصیل رام گڑھ میں موجود ہے اور اس قصے کا رشتہ دریا نے نہا سے جزا ہوا ہے۔ اس کے ہندی الاصل ہونے کی تفصیل ذرا کریں ان چند نئے اپنی تصنیف ”اردو کی نثری داستانیں“ میں درج کی ہے (۲)

اگر اس قصے کو معنی کی دو سطح کے تعلق سے دیکھا جائے تو اس کے باطنی اضطراب عناصر بھی باطنی ہو جاتے ہیں۔ حاج الملوک دلیتر دوسا سے اپنے بھائیوں کو بچھڑاتا ہے کیونکہ وہ گل بکاوی اس سے بچھین کر لے جاتے تھے اور تاج الملوک قتال کا دیا ہوا بال نہیں ملتا۔ اس کے بعد وہ اس بال کو استعمال کرتا ہے اور دیا سے گل بکاوی کے شہر پہنچا دیتے ہیں جب کہ واقعیت (Realism) کے زاویہ نظر سے اسے اس بال کو اسی وقت استعمال کرنا چاہیے تھا جب اس کے

بھائی اس سے گلہ بکاولی پہنچتے ہیں۔ حتمی معنی اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے بیانیہ واقعہ ضروری تھا کہ اس موقع پر حال کے دیے ہوئے ہال کا استعمال ذکر ہے۔ ویسے بھی داستانوں میں واقعیت تلاش کرنا ہے معنی بات ہے مگر اس کے باوجود کہیں کہیں قصے میں واقعیت بھی آگئی ہے مثلاً تاج الملوک دلیہ بیروہہ جلدی آنے کے لیے اس کی ملازمہ سے ملاقات کرتا ہے اور دونوں کے درمیان جو باتیں ہوتی ہیں وہ سراسر واقعہ بناتی ہیں۔ اسی طرح بیروہہ زوال اور تاج الملوک کے درمیان مکالمہ بھی واقعہ بناتی ہے۔ مکالموں میں نہال چند واقعہ بناتی زبان استعمال کرتے ہیں اور خاص طور پر مروتوں کی باتوں کو خوب سے رقم کرتے ہیں۔

”مذہب عشق“ میں طسمات مختصر ہیں لیکن ان میں رنگارنگی ضرور ہے۔ انکی رنگارنگی جس سے حیرت ناکی پیدا ہوتی ہے جو قصے کی دلچسپی کو بڑھا دیتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصہ گو بنیادی طور پر صرف قصے سے دلچسپی ہے اور باتوں دوسرے عناصر اس کی نظر میں ذیلی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے بیان تہذیب بھی سرسری ہے۔ حیدری کی ”آرامش محفل“ میں بھی تہذیب اور رسم ہے لیکن مذہب عشق میں اس سے بھی کم ہے۔ نہال چندا ہوری نے ایک جگہ شاقی سواری کا بیان کیا ہے ایک جگہ لوانہ مسلمان داری کا جا کر کیا ہے ایک جگہ شاہی کی رسم کا ذکر کیا ہے لیکن یہ سب بیانات سرسری ہیں۔ خود مصنف عزت اللہ بنگالی کا دل بھی ان بیانات میں اس لیے نہیں گھسا کہ وہ عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف سفر کو جان کرنے پر زور دے رہا ہے اور یہ باتیں اس کے لیے غیر ضروری ہیں۔ نہال چند بھی ادنیٰ بیان کر رہے ہیں جو عزت اللہ بنگالی نے قصہ نگار بنیادی میں بیان کیا ہے۔

اکثر نقاد ”مذہب عشق“ میں کردار تلاش کر کے انھیں کردار نگاری کے نمونے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یہ بات سرے سے غلط ہے۔ کردار نگاری کی بنیاد اور باتوں پر قائم کی جاتی ہے۔ ایک یہ کہ نگاری کے سامنے کسی کی شخصی خصوصیات کو اترو دیکھنا سہیت کے ساتھ پیش کیا جانے یا بغیر خود کہانی کے عمل اور عمل سے یہ خصوصیات اجاگر ہو کر نگاری کے سامنے آئیں۔ کردار کی سوچ، انداز فکر اور فیصلوں میں ہمیشہ یکسانیت ہوتی ہے۔ ”مذہب عشق“ میں دیکھیے تو اس کے سب سے اہم کردار تاج الملوک کی محبت میں جس عمل کی یہ یکسانیت نظر نہیں آتی۔ وہ دلیہ بیروہہ، چرواہے اور بکاولی سب سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ حیدری کی ”آرامش محفل“ میں حاتم ایسا نہیں کرتا۔ ”مذہب عشق“ میں بکاولی کے عشق کی کوئی نوعیت واضح نہیں کی گئی ہے۔ یہ محض دہائی سی بات ہے کہ بیروہہ بیروہہ کا خیال کی طرح ڈیچھوڑے۔ اب رابطہ شکاک کا سامنا کرنے کی بات تو وہ طسم کی وجہ سے آسان ہو جاتی ہے۔ بکاولی پر ہی جلد ہر قسم کی غیر معمولی قوت کی مالک ہے۔ جب وہ ”فرغ“ کا روپ دھار کر سامنے آتی ہے تو عمل سراسر ارتقا نہ سامع ہوتا ہے اور کہانی کو کمزور کرتا ہے۔ تاج الملوک کے پاس حجاز کا ”ہال“ ہے اور اسی طرح دوسری طسم کی چیزیں ہیں۔ وہ کہیں تو ان کے استعمال سے بڑی بڑی مصیبتوں کو ایک جہی میں سر کر لیتا ہے اور کہیں انھیں استعمال کرنا ہی بھول جاتا ہے۔ دہائی بیروہہ میں یہ حرم یکسانیت ہمیشہ نظر آتی ہے۔ اس قصے سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ داستان گو انسانی فطرت کے تقاضوں سے واقف نہیں ہے اور اسے کسی کردار کو مربوط کرنے کا کوئی طریقہ نہیں ہے۔ اس قصے کو جب بھی چڑھا جائے گا اس کے الگ الگ اثرات کے معنی اثر کی بنا پر چڑھا جائے گا یا پھر اس معنی بخیر کی بنا پر جو اس میں اکثر مقامات پر نظر آتی ہے۔ کردار کے لحاظ سے اس کا مطالعہ یقیناً بے معنی ہے۔ اس شخص کی ذمہ داری عزت اللہ بنگالی یا داستان گوئی کی روایت کے سر جاتی ہے۔ نہال چند نے اس میں اپنی طرف سے کوئی بنیادی تبدیلی نہیں کی ہے۔ انھوں نے تو اس قصے کو سادہ و سثر میں

لکھنے کا کام کیا ہے۔

یہی صورت ”کدوب مشق“ کے اسلوب بیان اور طرز ادا کی ہے۔ یہاں وہ رچاوت نہیں ہے جو ”پارغ و بہار“ کی نثر کی خصوصیت ہے۔ یہاں شروع سے آخر تک بیان کی وہ سادگی مٹی نہیں ہے جو چندہ کی ”آرامی محفل“ کی پہلی خصوصیت ہے۔ وہ ایک طرف کالج کی ضرورت کو ملحوظ رکھ کر لکھتا ہے، اور دوسری طرف کالج کی دشواری کی دشواری کو ملحوظ رکھ کر لکھتا ہے، اور وہ اس سے بڑی طرح آواز نکالتا ہے۔ اس لیے نہال چندہ کی سادگی میں دشواری اور دشواری میں سادگی ساتھ ساتھ پائی ہے۔ دشواری کم اور سادگی زیادہ ہے۔ برقرار رکھنے کی وہ بڑی کوشش کرتے ہیں۔ اس دور میں دشواری سے دامن بچانا اور اس روایت نثر کو ذکر نگاہ میں رکھنا آسان نہیں تھا۔ میر بہار علی حسینی نے میر حسن کی دشواری ”سحر الہیوں“ کے قصے کو ”نثر بے نظیر“ کے نام سے اردو میں لکھا اور کالج کی ضرورت کے مطابق اسے سادہ و سلیس اسلوب میں بیان کیا لیکن اندر سے خود ان کا دل اس کام سے مطمئن نہیں تھا اور اسی لیے انھوں نے دوسری بار اسے دشواری و سلیس اسلوب میں لکھا۔ یہی اس وقت مدعا جہانگیر نامہ تھا۔ نہال چندہ اپنی نثر میں سادگی اور دشواری کو ایک ساتھ چلاتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا زیادہ تر سادگی لیکن گاہ گاہ اس میں دشواری کی جھلکی بھی ملادیتے ہیں جس سے ان کی نثر میں رنگ کا احساس ملتا ہے اور جاتا ہے۔ روایت و انحراف کی یہی کشمکش ان کی نثر کی خصوصیت ہے۔ اس نثر کی جو صورت حق ہے اسے ذیل کی عبارت میں دیکھا جاسکتا ہے جس میں پارغ کا نقش بھی کیا گیا ہے:

”تاج الملوک جا کر دیکھا کیا ہے کہ سونے کی زمین پر درخشاں کی چادر براری میں محل بدعاشی اور عیشی بنی بیٹے سے اور ہیکل جز سے ہیں۔ زمرہ کے چمنوں کے آس پاس فیروزے کی صوفی گلاب سے معمور، جن کو کچھ کر دیا کی فکر آئے۔ بادی ہیں۔ یہاں اٹھ کیا سہا پارغ ہے کہ دیکھنے والوں کے حق پر جس کے چمنوں کی سر سے شمع چھلکی ہوئی نظر آئے اور چھوٹوں کے رنگ کی سرخی سے لگی سرخ آفتاب کا شرمیلگی کے بارے میں میں ڈوب جائے۔ وہاں کے گھر کا خوشنہ زمرہ زمرہ ہی عطر پر دین کا رنگ بڑھاتا ہے اور سخیل کا عالم ہر ایک زہرہ جمیں کے گھر گھر والے ہاتھ کو چھو رہا ہے۔ اگر اس کے گھر کی شمع کا ایک قطرہ مندر میں پہنچے تو چھیلوں میں گلاب کی بو آنے لگے، جو وہاں کے پرندوں کی خندا آسمان کے کان میں پڑے تو بھرنے سے باز رہے اور اگر زہرہ سے توئی اور نور و جہ میں آکر پڑے ہونے لگا ہاتھ کے دھبہ سمیت زمین پر گر پڑے۔ معشوقوں کی خندوں سے عتاب دشواری تر اور سردا کنز نے میں کھینچے غلوں سے لکھیں بھڑ۔ اس کے ہاتھ میں کی شمع کا اگر سرخ زہری لٹک پڑا تو ہوتا ہوتا ہوا ہے اور عتاب اس کی سفالی پر دھاندل ہوتا رہا ہے۔ طرز نثر یہ کہ لکھنے کے درختوں میں موتیوں کے پتے ایسے درختوں میں ہیں جیسے خود شمع کے گھر میں ستاروں کے خوشے آدھ ہیں۔ گلاب کے جلاؤ حوضوں پر زمرہ کی ڈالیاں ہوا سے جھک جھک کر ہیں اور دشواری کو برہم چہرہ کی ان میں؟ تیرتی پھرتی۔“

اس اقتباس کی نثر میں اصل فارسی عبارت کی دشواری کو نہال چندہ لاہوری سادگی سے ملا کر اردو روپ دیتے ہیں لیکن فارسی کا استعاراتی اسلوب اس سے زیادہ سادگی کی طرف نہیں جاسکتا تھا۔ فارسی سے اردو میں ترجمہ کرنے کی وجہ سے یہ نہال چندہ کی بھوری تھی۔ اگر وہ لفظی ترجمہ کرتے اور صرف خیال کو لے کر اسے اپنے الفاظ میں بیان کر دیتے تو بھریاں کی یہ صورت بچا رہی ہوتی۔ حیدری نے حسب موقع یہی کیا تھا۔ ترجمہ کرنا اور بات کو لے کر اسے اپنے الفاظ میں

میں جہانگیر شاہوں سے سزا میں آسان کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ نہال چند کے سامنے اسلوب جہانگیر کا بھی مسئلہ تھا اور وہ اسے حل کرنے میں ایک حد تک کامیاب رہے ہیں۔ ذیل کے یہ چند جملے دیکھیے جو قاری عبادت کا لفظی ترجمہ ہیں۔ اس قسم کی عبارتوں کو دیکھ کر محض نگاروں نے اس پر قاری زدہ ہونے کا احساس لگایا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ صورت اصل قاری عبارت کے لفظی ترجمے سے پیدا ہوئی ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

”جب عطار و گردوں نے منگب کا مار شب سے حیفہ ماہ ہجر کر حافی مغرب میں دھرا اور طوائف زریں آفتاب کا رنگان شرقی پر رکھ کر کاغذ ریح سے گہرا حلال نے دو ہماری ہماری طلعت اور کئی خوان میدے کے چار کر کے دلوں کو خواب گاہ سے باہر نکالا.....“

یہاں صرف یہ کہا جا رہا ہے کہ جب رات گزری اور صبح ہوئی تو حلال نے..... اس بات کو استعارہ کی زبان میں جان کرنے اور نثر میں شاعری کی صورت پیدا کرنے سے سادگی غائب ہوگئی ہے۔ یہ ناول کا اقتباس ایک طویل جملے پر مشتمل ہے۔ اس کا شروع کا حصہ ترجمہ ہے لیکن اس کے بعد جو عبارت آتی ہے وہ عریض طرح سادہ نثر میں ہے۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

”کہانت برہمن اور شیر کی ، وہ تو نے سنی ہے ، انہیں کہ کسی جنگل میں ایک روز برہمن کا گدڑ ہوا ، کیا دیکھتا ہے کہ ایک شیر موٹی ریش سے بکڑا ہوا بھڑے میں بند ہے۔ وہ اس کو دیکھ کر نہایت طبعی سے گڑگڑانے لگا کہ اسے دیکھتا اگر تو میرے اس حال زار پر رحم کرے اور اس قید سے مجھ کو نکالت دے تو اس جاں بخشی کے عوض ایک خدا ایک دن میں بھی میرے کام آؤں گا۔ برہمن سادہ لوح کا دل شیر کے بلبلانے پر بھرا یا مگر عقل کے اندھ ہے کہ یہ نہ سوچا کہ دشمن ہے۔ اس کی بات کا اعتبار نہ کیا جائے۔ بے تامل نفس کا وہ زہ کھول کر اس کے ہاتھ پاؤں کھول دیے۔ بند سے خلاص ہوتے ہی اس خون خور نے اس کو ہڈی لٹا کر گروں سے بکڑ کر اپنی جینے پر ڈال لیا اور وہاں سے چل نکلا۔“

”فدہب عشق“ میں ایسی سادہ نثر زیادہ ہے۔ عام طور پر ہر باب کے شروع میں چند جملے رنگین اسلوب میں آتے ہیں، باقی نثر سادہ رہتی ہے لیکن اس میں بھی کوئی منفرد طرز ادیبہ نہیں ہوتا۔ ترجمہ عبارت کا نمونہ ”فدہب عشق“ ہے۔ سادہ نثر کی ہادی حیدر بخش حیدری نے جیت لی ہے۔ دلی کی عام بول چال کی زبان کی رہاوت کو تھوڑی رنگ کے ساتھ میرامن لے گئے ہیں۔ اس طرح طرز ادب کے اعتبار سے نہال چند کے لیے کچھ نہیں چلتا لیکن قصہ کی دلچسپی سے اس کی عام خصوصیات ضرور برقرار رہتی ہے۔ لوگ کہانی کے کردارانی رنگ نے اس کو دلچسپی کا سودا بہار بنا دیا ہے۔ جب تک سرزمین ہند پر درپائے نرید اللہ بھٹا ہوا صوفیو ہے تھیں وہ پاؤں (نرید، بھدر، جھیل) کی یہ کہانی بھی ہمارے دلوں کو گرماتی رہے گی۔

نہال چند لاہوری میرامن، شیر علی، افسوس یا حیدر بخش حیدری کی طرح کسی خاص طرز نثر کی بنیاد نہیں رکھتے۔ ان کی نثر میں کاموریت کم ہیں اور قاری الفاظ و تراکیب بھی اس میں حیدری سے زیادہ ہیں۔ ”فدہب عشق“ کی ایک اہمیت تو یہ ہے کہ اس کی بنیاد متحمل عام لوگ کہانی پر رکھی گئی ہے۔ دوسرے یہ اردو کی بہترین مشق ”نکھڑا نیم“ کا قاضی ہے اور تیسرے یہ کہ فریاد و نیم کا بی کی نثر قاری کے ارتقاء کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے بھی اس کی خاص اہمیت ہے۔ ہم

آج قصہ نگار کا ولی کو "مذہب عشق" اور "مکمل ارجم" ہی کے حوالے سے جانتے ہیں۔

میر بہادر علی حسینی فورٹ ولیم کالج کے شعبہ ہندوستانی کے پہلے "مہر قشعی" تھے۔ انہوں نے بھی کالج کے لیے کئی ایسی کتابیں تیار کیں، جو آج بھی مشہور و مدعی ہیں۔ اس کے باوجود ہم میر حسینی کی خدمات کا جائزہ نہیں لے سکتے۔

حواشی:

(۱) مذہب عشق، انہال چند لاہوری، مرتبہ و مقدمہ غلیل الرحمن، ڈاکوئی دہس ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

(۲) گل کرست اور اس کا مہر، محمد شعیب صدیقی، دہس ۱۵۳، انجمن ترقی اردو دہشتی دہلی ۱۹۷۹ء اور

Origins of Modern Hindustani Literature: Source material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi, P135, Aligarh 1963.

(۳) اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند دہس ۳۳۹، مآثر پرورش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء۔

(۴) قصہ نگار کا ولی (قلمی) انڈیا پانک سوسائٹی، بنگال، بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر حبیبہ نسیم دہس ۲۳۶، لکھنؤ ۱۹۸۳ء۔

(۵) آراش محفل (قلمی) انڈیا پانک سوسائٹی، بنگال، نکلتے بحوالہ جامعہ ہمارے مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ دہس ۱۰۵۶، انجمن ترقی اردو دہشتی دہلی ۱۹۹۲ء۔

(۶) سز و لبرال، سید محمد ذوقی دہس ۳۶۰، طبع سوم۔ کراچی ۱۳۶۰ھ۔

(۷) صاحب مزین و عزیز احمد، مرتبہ ڈاکٹر صدیقی، جلد ۱، دہس ۱۸۴، لکھنؤ، عالمیہ۔ لاہور ۱۹۹۱ء۔

(۸) اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند دہس ۳۳۹۔ ۳۳۷، مآثر پرورش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء۔

ساتواں باب

میر بہادر علی حسینی

حالات اور مطالعہ: نثر بے نظیر، اخلاق ہندی، تعلیمات وغیرہ

فوت و علم کالج کونسل نے ۲۹ اپریل ۱۸۰۱ء کے اجلاس میں دو سو روپے ماہوار پر میر بہادر علی حسینی کو چیف قشی، ایک سو روپے ماہوار پر ترقی چمن مترا کو سکریٹری قشی اور چند دوسرے ماتحت قشی مقرر کرنے کی منظوری دی (۱) ۳ مئی ۱۸۰۱ء کو میر بہادر علی حسینی فوت و علم کالج کے شعبہ ہندوستانی کے پہلے چیف قشی کی حیثیت سے وابستہ ہو گئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تلاشِ حاش میں بہادر علی حسینی ۱۸۰۰ء میں کسی وقت نکلتا آ گئے تھے۔

کالج کے دوسرے قشیوں کی طرح بہادر علی حسینی کے حالات بھی معلوم نہیں ہیں۔ خود انہوں نے اپنی کتابوں میں اساتذہ حالات بھی درج نہیں کیے جتنے میر اسامی شیر علی افسوس اور حیدر علی حیدری نے اپنی تالیفات و تراجم میں درج ہیں۔ حسینی کی زبان کی نگاہ اور لکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا تعلق صوبہ بہار سے تھا (۲) اس کی تصدیق ان کی پہلی تصنیف ”نثر بے نظیر“ کی پہلی صورت کے لکچر اور زبان سے بھی ہوتی ہے جو عام کی بولی میں لکھی گئی ہے۔ مثلاً ”نثر بے نظیر“ کے پہلے جملہ دیکھیے۔

(الف) ”اب یہاں سے کہانی کی داستان، جزئی زبان، اجازہ مضمون ہے، سو شروع ہوتی تک اس شیریں قصے کا بیان دل دے کر سنا“ (۳)

(ب) ”اس کلام کی ہر لفظ درست اور الفاظ و لہجہ سے چکا و فراغ ہوا ہے جب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ ہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی ہوں کر ہے“ (۴)

(ج) ”فی الحال صریح کا صواب دے جان کا دکھانا ہو گیا“ (۵)

۳ مئی ۱۸۰۱ء کو جب بہادر علی حسینی کالج سے وابستہ ہوئے تو میر شیر علی افسوس وہاں پہلے سے بحیثیت حرم کام کر رہے تھے اور ان کی کرسٹ انہیں قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ میر بہادر علی کی موجودگی میں ان کی کرسٹ نے کالج کی ساری تصنیفات، تراجم و تالیفات کی اصلاح اور دہرمت کے لیے تیار کرنے کا کام شیر علی افسوس کے سپرد کر دیا تھا جس کا ذکر ہم افسوس کے مطالعہ میں پہلے کرتے ہیں۔ افسوس نے ”۳۰ ماضی محفل“ (۶ چارخ) کی اس تصنیف میں، جو آج بھی مسودہ (قلمی) میں موجود ہے اور جس کا کچھ حصہ اپنے رفیق کار قشیوں کے کہنے پر چھپنے وقت نکال دیا تھا، لکھا ہے کہ ہم

تھا۔

”اب چھٹی کتاب میں کوگوں کی تالیف ہیں یا ترجمے تو انہیں اصلاح دے۔ ذہن اس امر میں کسی کی خاطر نہ کر۔ ان کی حسرت و لطمی کی پریشانی سے ہوگی، مبالغوں، حرموں سے کچھ

ملاؤ نہیں۔ میں مجبور تھا۔ غم ان کا روزہ کر سکا۔ طوفاؤں کا کام میں مشغول ہوا۔ چنانچہ "سفر بے نظیر" بھی چھاپے کے وقت اسی طرح درست کرنے میں آئی۔ جہاں کی یہ ہے کہ سبہ رنگ تھی اور نظم بھی اس کی نہایت رتھیں مناسبت بدائع سے بھری ہوئی۔ میر حسن صاحب اس معصومہ و مؤلف اس کا نظم شاعری سے ماہر نہ تھا۔ بنا بریں مطابق اس کے نہ کر سکا۔ پس اپنی وضع کی ایک کتاب جہی لکھی، چنانچہ اکثر سامعوں کے پاس وہ موجود ہے" (۱۵ الف) آگے چل کر "ذہب عشق" کے بارے میں لکھتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ

"گل بکاؤ کی اتنی اصلاح کے باوجود چنانچہ اس میں اس لیے داخل نہیں کیا کہ "سفر بے نظیر" میں ہر جگہ کہ یہ امر نہ ہوا تو کسی میں نہ ہو۔ چنانچہ کسی کتاب کے آخر (کذا) اپنا نام ثبت نہ کیا۔ ساتھ اس کے اس کام سے دست بردار بھی ہوا کہ محنت بردار گنت لازم جس کا نتیجہ ہو وہ سبہ لائق ہے" [۶]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ اصلاح کی وجہ سے میر شیر علی افسوس (مترجم) اور میر بہادر علی حسینی (میر ثقی) کے تعلقات طراب ہو گئے تھے اور شاید بگڑ کر بہادر علی حسینی نے ۱۸۰۳ء میں میر ثقی کے عہدے سے استعفاء دے دیا تھا۔ کالج کے ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۰۳ء میں میر شیر علی افسوس میر ثقی بخاریہ کے گئے تھے اور بہادر علی حسینی مترجم کے منصب پر فائز کر دیے گئے تھے۔ افسوس اپنی وفات ۱۹ دسمبر ۱۸۰۹ء تک اسی منصب پر فائز رہے [۷] کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حسینی بحیثیت مترجم تین سال کی مدت کے لیے مقرر کیے گئے تھے اور دسمبر ۱۸۰۹ء میں اس میں مزید توسیع کی گئی اور کم از کم ۱۸۱۸ء تک وہ اسی حیثیت میں کالج سے وابستہ رہے [۸] اور ایک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو کالج میں موجود ملے کی جو فرست دی ہے اس میں مترجم کی بحیثیت سے بہادر علی حسینی کا نام ۳۴ درج ہے [۹]

کسی ہاتھ سے میر بہادر علی حسینی کے سالانہ وفات کا پتا نہیں چلتا البتہ اس کا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام میر بہادر علی حسینی ترمذی تھا اور کالج ریکارڈ میں ان کا نام میر بہادر علی درج تھا۔ یہ سب لوگ وہ تھے جنہوں نے اصحاب علم ہونے کے باوجود کالج سے پہلے تصنیف و تالیف کا کوئی کام نہیں کیا تھا اور کالج آ کر وہ کام کیے کہ تاریخ ادب میں آج تک ان کا ذکر چھ آتا ہے۔ کسی طرح حالات ضرورت اور ماحول انسان کی فطرت میں جوتوں کو بٹھا کر کرتے ہیں۔ یہ لوگ اس کی مثال ہیں۔ واضح رہے کہ حسینی کے منصب کے لیے باقاعدہ امتحان ہوتا تھا اور پھر ملاقات کے بعد مقرر کیا جاتا تھا [۱۰] ۱۲ جون ۱۸۰۳ء کو کالج کونسل کے خط کے جواب میں گل کرست نے میر بہادر علی کے بارے میں لکھا ہے کہ "میر بہادر علی شاید ہندوستان میں موجود بہترین ہندوستانی اسکالر ہے" [۱۱] گل کرست کی اس رائے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر بہادر علی نہ صرف ادبی ورثے کے زبانوں میں اصحاب علم اور اردو زبان کے راہروں تھے بلکہ فارسی زبان پر بھی پورا مہر رکھتے تھے جس کا ثبوت فارسی سے ان کے اردو تراجم نا اٹھائی ہندی لہجہ "تاریخ آسام" سے ملتا ہے۔ عربی پر بھی انہیں قدرت حاصل تھی جس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ وہ ترجمہ قرآن مجید میں کاظم علی جوان کے ساتھ شریک مترجم تھے۔

ان کی والدہ بیٹ کے سلیطے میں ایک ملازمین کا ازاد بھی ضروری ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے لکھا ہے کہ ترجمہ القرآن کا پہلا ایڈیشن، جو حسینی کے والد کے اہتمام سے شائع ہوا تھا، ادبی میں علی بیچ ہوا تھا [۱۲] یہی ظاہری ڈاکٹر وحید

قریشی سے پہلے "ارباب مترادف" کے مصنف سید محمد سے مراد ہونی چھی۔ یہ اطلاع سب سے پہلے گارسن ۱۹۵۱ء نے اپنی تصنیف "تاریخ ادب ہندی و ہندوستانی" (۱۳) میں دی تھی جس کا حوالہ اکثر قریشی نے اصل فراخسی مہارت اور اس کے اردو ترجمے کے ساتھ اپنے "مقدمہ" میں دیا ہے۔ گارسن ۱۹۵۱ء کے الفاظ یہ ہیں۔

"جنکی، سید عبداللہ کے باپ ہیں جو شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمہ قرآن کے ناشر ہیں۔ نکلنے سے ۱۸۲۹ء

میں چھپا" (۱۴)

یہ جملہ بالکل صاف ہے۔ اصل فراخسی مہارت پنج اردو ترجمہ مقدمہ میں نقل کی گئی ہے جو اصل کے مطابق ہے۔ اس سے عین اقول کا پتا چلتا ہے۔ ایک یہ کہ سید عبداللہ میر بہادر علی جنکی کے باپ نہیں بلکہ بیٹے تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ شاہ عبدالقادر کے اردو ترجمہ قرآن کے ناشر تھے اور تیسرے یہ کہ ترجمہ قرآن ۱۸۲۹ء میں نکلنے سے شائع ہوا تھا۔

قرآن مجید کے سال اشاعت سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ جنکی اور ان کا خاندان نکلنے میں آباد ہو گیا تھا، جہاں ان کے بیٹے سید عبداللہ شہر اشاعت کا کام کر رہے تھے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ جنکی نے، جو ۱۸۱۸ء تک کالج سے وابستہ تھے، اپنی زندگی کا باقی عرصہ عین نکلنے میں گزارا اور یہیں وفات پائی۔

میر بہادر علی جنکی ترجمہ نے فورٹ ولیم کالج کے لیے چار کتابیں ترجمہ تالیف کیں جن میں (۱) "نثر ہے نظیر" (۲) "اخلاق ہندی" اور (۳) "تکلیفات" کا کالج سے شائع ہونے اور چوتھی کتاب "تاریخ آشام" مسودہ کی شکل میں محفوظ ہے اور آج تک شائع نہیں ہوئی۔

(۱) "نثر ہے نظیر" کو جنکی نے دو طرح سے لکھا۔ کالج کی ضرورت تھی کہ میر حسن کی مثنوی "سحر الہیان" کے قلمے کو "نور موز صابان" کے لیے ساوہ کل نثر میں لکھا جائے۔ اس ضرورت کے قابل نظر جنکی نے اس کا پہلا روپ تیار کیا اور لکھا کہ:

"میر بہادر علی جنکی نے حسن دہلوی کی مثنوی اردو کی زبان میں، جو نظم و نظم ہے، سوسراست و موطن سے زبان ریختہ میں شاوہ عالم کے عہد میں ۱۲۱۵ھ (پارو چندر بھری) مطابق ۱۸۰۲ء (ظہار و سورج بھوی) بموجب حکم صاحب خداوند تخت ستر جان گل کرست صاحب بہادر دام آقاخان کے تخریذ ایک کو عام کی ہوئی میں، جس صاحب سے سب کوئی آپس میں بولتے ہیں، سو موجد یوں کے حق میں ہندوستانی زبان سمجھنے کے واسطے بہت اچھی ہے کیوں کہ اس میں ہندی کے بہت سے لفظ ہیں اور دوسری خاص کے علاوہ سے میں کہ جس وضع سے اشخاص اختیار ہی باہم گفتگو کرتے ہیں، سو وہ مضمون کے مطالعے کے واسطے نہایت خوب ہے، کس واسطے کہ اس میں الفاظ فارسی اور عربی کے زیادہ لفظ ہیں۔ پس اب یہاں سے کہانی کی داستان، جو نئی زبان تازہ مضمون ہے، سو شروع ہوئے تک اس غیر حق قلمے بہ نظیر کا بیان دل دے کر سنو تو سہی۔ کیا خاصہ طرز مضمون ہے کہ کیا کہیے۔ جو کوئی اسے نظر پائل کا حق کرے سو اس کلام کی بندش درست اور الفاظ دل چسپ سے لفظ و افراط دے تب ہندوستانی زبان کی کیفیت معلوم کرے کہ کہاں ریختہ اس کو کہتے ہیں اور بولنے کی طرز اس کی یوں کر ہے" (۱۵)

یہ اس کا پہلا روپ ہے جو شاید کبھی شائع نہیں ہوا۔ اس کا دوسرا روپ وہ ہے جس کا ذکر محمولہ بالا اقتباس میں بھی آیا ہے اور جس پر میر شیر علی انیسویں نے نظر ثانی کی تھی اور جو کئی بار شائع ہوا۔ اس کا پہلا کیا پ ایٹنٹن (مطلوبہ) ہمارے

سامنے ہے جس کی تمہید میں یہ عبارت درج ہے:

”اب اس کو صمد میں شاہ عالم بادشاہ کے اور ریاست میں امیر سرایا قدیر۔۔۔ مارکوس وٹری گورنر جنرل بہادر دام اقبال، کی مدد سے ۱۲۱۵ء بارہ سو سترہ ہجری میں مطابق سن ۱۸۰۲ء افکارہ سودو میسوی کے، عجم سے صاحب خداوند غصہ۔۔۔ جان گل کرست صاحب بہادر (کذا) کے۔ صاحب میر بہادر علی سبکی نے شروع قصے سے موافق محاورہ خاص کے متر میں لکھا۔ پہلے اس سے یہ خاکسار اس کہانی کو خاص و عام کی بول چال کے مطابق پہلے طرز سہل واسطے صاحبان نوآمود کے قریب کر چکا تھا۔ اب ہی میں ہوں آئی کہ اس داستان شیریں کو (کافی اہمیت قصہ شیریں سے شیریں تر ہے) اس دوپے سے نظر کروں کہ ہر ایک زبان والوں۔۔۔ شاعر اس کوں کر عشق عشق کرے اور اس چنگھداں کی ایک یادگار دیوان میں رہے“ (۱۲۱)

پہلا روپ (قصی) ۱۲۱۵ء میں اور دوسرا روپ (مطلوبہ) ۱۲۱۷ء میں تیار ہوا۔ پہلے روپ کے خطوط میں، جس کا نقش میرے سامنے ہے، ہجری ۱۲۱۵ء کو کچھ دیا ہے لیکن سن میسوی ۱۸۰۲ء لکھا ہے۔ یہ غلطی خود سبکی سے ہوئی ہے۔ کیم عمر ۱۲۱۵ء کو ۲۵۰ روپ تیار ہوئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سنہ ہجری عام طور پر مانگ تھا اور سنہ ہجری کی وہ حیثیت تھی جو آج سنہ میسوی کی ہے۔ دوسرا روپ کوئی بار ۱۸۰۳ء مطابق سن ۱۲۱۸ء میں ہندوستانی پریس ٹنکٹہ سے چھپ کر شائع ہوا۔ مشکوی ”سمر الہیان“ اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں داخل قصی اور اسی لیے یہ دوسرا روپ اعلیٰ قابلیت کی جڑاتوں کے لیے شائع کیا گیا تھا۔ خلاصہ کلام یہ کہ پہلے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۵ء ہے اور دوسرے روپ کا سال تصنیف ۱۲۱۷ء ہے۔ غالب گمان ہے کہ پہلا روپ (۱۲۱۵ء) کبھی شائع نہیں ہوا۔

پہلا روپ ”عام کی بولی میں“ اور دوسرا روپ ”موافق محاورہ خاص“ کے لکھا گیا تھا۔ ایک تصنیف کے دو الگ الگ روپ اس طرح اس سے پہلے کبھی تیار نہیں کیے گئے تھے۔ دوسرے روپ کی تصنیف عبارت میں، جس میں عربی وقاری الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں، جسکی نے سادگی و سلاست کو گھٹانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ متر کے ان دونوں روپوں کے فرق کو واضح کرنے کے لیے ہم دونوں سے قصے کے اس حصے کی عبارت نقل کرتے ہیں جہاں تعمیر باغ کی تیاری ہو رہی ہے:

پہلا روپ ”متر بے نظیر“ (قصی) ”عام کی بولی میں“

”اب ذرا کیفیت اس پانچمین باغ کی سنو جس کو جہاں پتہ نے اس گل روی خاطر بخایا۔ اس کے درست نقشے کو دیکھتے ہی دل لے کے جگر میں جگری داغ پیدا ہوا۔ ترکس نے جیوں آنکھ کوئی نکھولنے ہی حیرت زدہ ہکا ہکا چشم دارہ کی اور سرد نے جنگل چروں کو دوشوں پر لب جو بھرتے دیکھا مارے رشک کے ایک پاؤں پر کھڑے کا کھڑا رہ گیا۔ غلی بڑا اتھاس ہر ایک گل ہونے کا استعمال اس قصہ زینت بخش کے حد سے دیگر گوں ہوا۔ خدا شاہ ہے اس بات کا، جس کو نے ایک بار تعمیر اس کی کو نظر بھردیکھا، ہر چہ یہ چاہا کہ بھر اس ذول کی عمارت کو لگیں دیکھیے، عمر بھر نہ دیکھا۔۔۔ ہر ایک دیوار کے نکل ہونے اور طاق بندی باہر بھیر گھن سے ایک منزل۔ باقرینے جیسے چائیں۔ اگر کوئی نظر احتقان دیکھا چاہے اونٹنی سے اونٹنی مکان و ماں کا، بے قرعہ پاوے سو کیا ذکر۔ دیکھو کہ کیا غاصے و سبیلے دالان در دالان شہر لگیں برآہے بھوں کھڑے۔ دس

کثر میں کہنے کا پہلا تجربہ تھا۔ اسی لیے اس کا پہلا روپ کمزور ہے۔ اس کی عبارت میں وہ رہا بھی نہیں ہے جتنی میں جان ڈالنا ہے اور سلاست کو بیان کا حسن داتا ہے۔ پہلا روپ بڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انگ انگ کر قصہ بیان کر رہے ہیں۔ دوسرا روپ رنگین سبک و سخی اور مربوط ہے۔ کہیں کہیں عبارت کو سخی بنانے کے لیے جملے کی سلاست بھی فارسی عبارت کے ذریعہ اثر آگئی ہے۔ دوسرے مضمون روپ کو بڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ سخی رنگین عبارت میں سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن یہ سادگی الجھی جگھی، دلی دلی ہی رہتی ہے۔ سادگی کو شامل کرنے کی کوشش کی وجہ سے ہل جال کا لہجہ شعر میں واضح طور پر موجود رہتا ہے۔ دوسرے روپ کی عبارت اور قصہ کی ابتدا پہلے روپ سے بہتر ہے تاہم یہ بھی وہ روپ ہے جس کی نظر ثانی کا کام شری علی السوس نے مکمل کر سٹ کے حکم پر کیا تھا۔ یہی دوسرا روپ سول و فنی اندازوں کے اعلیٰ قابلیت کے نصاب میں شامل تھا۔ ۱۸۷۰ء میں اس کا تیسرا ایڈیشن مرتبہ اولہ این لیس۔ نکتہ سے شائع ہوا تھا [۱۹] "نثریے نظیر" "سحر الجہان" کا پہلا عربی روپ ہے۔

(۲) "سخی کی دوسری نثری تالیف" "اخلاق ہندی" ہے جو فارسی زبان کی تالیف "مفرح القلوب" کا اردو روپ ہے جسے تاج الدین مفتی السخی نے صوبہ بہار کے ملک السلوک احمد اللہ کے حکم سے مسکرت سے فارسی میں کیا تھا۔ اسکا جانا ضروری ہے کہ "مفرح القلوب" مسکرت زبان کی تصنیف جو پہلے کا ترجمہ ہے اور جو پہلے "سج حشر" سے ماخوذ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ جو پہلے لیل کی ۳۳ کہانوں میں سے ۲۵ "سج حشر" سے لی گئی ہیں۔ جو پہلے لیل کا مولف و شاعر نہیں ہے جیسا کہ سمجھا جاتا رہا ہے بلکہ نرائن بھٹ ہے اور جو پہلے لیل تو بی صدی عیسوی کی تالیف ہے۔ ان کہانوں کے کردار چند و چند ہیں جزا و میں کی طرح بات چیت کرتے اور آد میں ہی جیسا طور و عمل اختیار کرتے ہیں۔ "کلیلہ و دمن" کی کہانیاں بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ابن السکیت نے "کلیلہ و دمن" کے نام سے عربی زبان میں ان کہانوں کو تالیف کیا تھا اور پھر نصر اللہ نامی شخص نے "کلیلہ و دمن" کے نام ہی سے اس کا فارسی میں ترجمہ کیا۔ اس کے بعد سلطان حسین مرزا، دہلی خراسان کے سردار نظام الدولہ امیر شیخ احمد سیکلی کی فرمائش پر ملا حسین بن علی دامغان کا شکی (م ۹۱۰ھ/ ۱۵۰۵ء) نے ابن السکیت (عربی) اور نصر اللہ (فارسی) دونوں کے نسخوں سے حسب دل خواہ اضافہ کر کے ترجمہ و تنسیخ کے ساتھ "انوار السکلی" تالیف کی۔ اس کے بعد "انوار السکلی" کو سامنے رکھ کر امیر افضل نے "عیار دانش" کے نام سے اس کا علامہ حکم بند کیا اور ابن السکیت کے وہ روپ بھی جو دامغان کا شکی نے چھوڑ دیے تھے "عیار دانش" میں شامل کر دیے [۲۰] فورٹ ولیم کالج کے لیے مفتی حفیظ الدین احمد نے "عیار دانش" کا اردو ترجمہ "خود افراد" کے نام سے ۱۸۰۳ء میں کیا۔ اس کے بعد فقیر محمد خان گویا نے عیار دانش کا ترجمہ اردو میں "ہستان حکمت" کے نام سے کیا جس کا مطالعہ ہم گویا کے ذیل میں آگے کریں گے۔

"اخلاق ہندی" جو "مفرح القلوب" کا اردو ترجمہ ہے، اپنے نفس مطمئن اور اسلوب بیان کے لحاظ سے ایک دلچسپ تصنیف ہے۔ مکمل کر سٹ کے قلم مورخ ۱۲ جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ "اخلاق ہندی" کی طباعت شروع ہو چکی تھی [۲۱] گویا یہ کتاب ۱۲ جنوری سے پہلے ۱۸۰۱ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ "اخلاق ہندی" پہلی بار ۱۸۰۳ء میں چھپ کر شائع ہوئی [۲۲] "اخلاق ہندی" کی "تحمید" میں مسیحی نے لکھا ہے کہ "اس کتاب کو ہند میں بطور پرائیوٹ" یعنی نجی طور پر منیج کیا جاتا ہے اور اس میں چار باب مسترد ہیں۔ ایک میں ذکر و سخی کا، دوسرے میں دوستوں کی جدا دلی کا، تیسرے میں لڑائی کی ایسی باتوں کا، چارٹی فنجی ہو اور مخالف کی کھست، چوتھے میں کلیتہً طاپ کی خواہش لڑائی

کے آگے ہو چکے۔ طرز ایسے سلیب و سرپ قسوں میں قسے لپٹے ہوئے ہیں جن کے کہہ رکھنے اور سننے سے آدمی دنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار رہتا ہے۔ چلاک ہو جاوے۔ عداوت اس کے بھلی بری حرکتیں ہر ایک کی نظر میں آویں۔ [۳۳] ان سب قسوں کے گرد و چمک رہے ہیں جن کا طرز عمل انسانوں جیسا ہے۔

”اخلاق ہندی“ کی بنیادی کہانی صرف اتنی ہے کہ گڑگا کنارے کے ایک شہر مانک چور کا رہا چھ برسین اپنے چاروں لڑکوں کی ہے بھری دسے تیری کی وجہ سے پریشان تھا کہ اس کے دو بار کے ایک برہمن ہاشی سرانے کہا کہ وہ ان لڑکوں کو چھ مہینے کے عرصے میں جہالت کے غمور سے نکال کر طرم کی روشنی سے مالا مال کر سکتا ہے۔ رہا جانے پر سن کر کہا کہ جو درست مندر کے چڑ کے پاس رہے تو وہ بھی خاصیت چھدن کی پکڑتا ہے اور ان چاروں کو اس کے سپرد کر دے۔ برہمن انھیں گھرنے لے آیا اور لڑکوں کو کھانا کراواں کی خوشی اور لاکھ کے دے دیا اس کی ایک ماہ میں ہر طور تحصیل کے کوئے اور کچھوئے، برہن اور چوہے کی، جڑا بن میں بارہائی تھے، خانے کا جن سے ان میں محفل، مشورہ پیدا ہوگا۔ لڑکوں نے کہا کہ کبھی ہمارا راج ہم سب دل وہاں سے نہیں کے۔ اس کے بعد وہ انھیں ایک مکانیت خانہ ہے جس کا سرا اگلی مکانیت سے جڑا ہوا ہے۔ ان کہانوں کو چاروں لڑکے دلچسپی سے سنتے ہیں جن سے ان میں محفل و دانش اور حکمت و عمل کا شعور پیدا ہوتا ہے اور جب چھ ماہ بعد وہ رہا کے گڑگا کو لے کر آتا ہے تو ان کی جہالت دور ہو چکی تھی۔ رہا جانے ہاشی سرانہ کو مطلع و انعام دے کر تقسیم سے رخصت کیا۔ ”اخلاق ہندی“ میں ایک کہانی کے اندر سے دوسری کہانی اس طرح فطری انداز سے نکلتی ہے کہ سننے والا اسے سننے کے لیے پہلے نہیں ہو چکا ہے۔ یہ وہی تکنیک ہے جو ”تو تانہ کہانی“ میں برتی گئی ہے یا ”الف لیلے“ میں شیرازہ کے قصص میں استعمال ہوئی ہے۔ یہی تکنیک ان مختلف رنگ کی کہانوں کو وحدت کی کرنی میں پر دیتی ہے۔

”اخلاق ہندی“ کے موضوعات اور تکنیک ”تو“ ”مفرح القلوب“ (لاکاری ترجمہ پچھلے) سے لیے گئے ہیں لیکن مثنیٰ کا اصل کام ترے کو اس طور پر اردو زبان کا روپ دینا تھا کہ ایک طرف تو ان کہانوں کی روح ترجمہ میں آ جائے اور ساتھ ہی نثر سادہ و سلیس ہو۔ ”نثر بے نظیر“ مثنیٰ کی پہلی کاوش تھی جس کو انھوں نے دو طرح سے لکھا تھا لیکن وہاں سادہ و سلیس بیان میں رنگ و روک کر چھٹے پاہنگا ہنگا کر بات کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ ”اخلاق ہندی“ کی نثر میں یہ احساس نہیں ہوتا۔ یہاں نثر پر نگہ آ گیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ ارتقائی نثر نہیں لے کر کے آگے بڑھی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کا یہ بڑا تعلقی دور تھا۔ میرامن کی ”پانچ بھارت“، حیدری کی ”آرائش محفل“، بانسوی کی ”آرائش محفل“، نہال چنداوری کی ”غروب عشق“ اس زمانے میں لکھی گئیں۔ لیکن والے منزل مراد تک پہنچنے کے لیے ان جھک محنت کر رہے تھے اور بول چال کی زبان، ادبی سطح پر استعمال میں آ کر اردو زبان کی قوت و اعتبار کو نمایاں کر رہی تھی۔ کہانوں میں لکھتے اور تعلیم و تربیت کا عنصر کہانی کے متن میں اس طرح بیٹھا ہوا ہے جیسے بھول میں خوشبو یا شہد میں مناس ہوتی ہے۔ لکے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ دلچسپ کہانی اور سادہ و سلیس، سدا بہار اسلوب بیان میں ”اخلاق ہندی“ کی مقبولیت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہ اسلوب میرامن یا حیدری کی طرح منفرد ہونے کے باوجود جدید نثر کے ایک اہم نمونے کی حیثیت رکھتا ہے۔ مثنیٰ کی یہ نثر ”تعلیمات ہندی“ میں اور گھر کر چست و بزا اثر ہو جاتی ہے۔

(۳) ”تعلیمات ہندی“ اکثر نثر فنی کی بنا پر نگل کر سٹ سے منسوب کی جاتی ہے جب کہ خود نگل کر سٹ نے اپنے نثر اور ۱۹ مارچ ۱۸۰۳ء کے گوشوارے کی کیفیت کے خاتمے میں اسے مثنیٰ ہی کا کام بتایا ہے اور اس پر انھیں ۱۸۰۳

روپے انعام دینے کی سفارش بھی کی ہے۔ اس پر ہم گل کرست کی تصانیف کے ادب میں بحث کرتے ہیں۔ گل کرست "تعلیمات ہندی" کے اس ایڈیشن کے جامع و مرعب (Compiler) ہیں جس میں تعلیمات دینی و تاریخی، دینی و تاریخی دوسرے اہل علموں میں گل کرست کے "مقدمہ" کے ساتھ شائع ہوئی تھی لیکن جہاں تک "تعلیمات ہندی" کا تعلق ہے وہ مکتبی ہی کا کام ہے۔

"تعلیمات" دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں ۱۸۰۸ء اور دوسرے حصے میں ۱۸۱۲ء تعلیمات ہیں۔ اس طرح تعلیمات کی کل تعداد دو سو ہے۔ یہ کتاب بھی چونکہ انگریز افسروں کو اردو زبان کی تعلیم کے لیے تیار کی گئی تھی اس لیے اس میں مذہبی خصوصیات نمایاں ہیں۔ اس میں ذخیرۃ الفاظ کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ عام بول چال میں استعمال ہونے والے الفاظ اور کلمات کو بھی تذہیبی حلقے کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ عبارت میں مترادفات اس طرح استعمال کیے گئے ہیں جن سے ان کے معنی بھی واضح ہو سکیں۔ "تعلیمات" کو اس لیے مختصر رکھا گیا ہے تاکہ طالب علم کی دلچسپی باقی رہے۔ یہاں مترادف الفاظ و کلمات بھی عام طور پر استعمال نہیں کیے گئے ہیں، اسی لیے یہاں مترادف جمعہ و جمعہ قریب میں سامنے آتی ہے۔ "تعلیمات" پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ کتاب آج سے دو سو سال پہلے لکھی گئی تھی۔ تعلیمات پڑھتے ہوئے ہندوستانی تہذیب کے چٹائی، دھاتی، دھندلی روپے بھی اجاگر ہوتے ہیں۔

بول چال کی زبان، اس کے مختلف اسالیب اور الفاظ کو واضح کرنے کے لیے "تعلیمات" میں ایک نیا تجربہ بھی کیا گیا ہے۔ نقل ۶ سے ۸۰ تک کہانی ایک ہی ہے لیکن اسے پانچ مختلف روپوں میں بیان کیا گیا ہے (۳۳) اس سب روپ اردو (ہندوستانی) ہی کے روپ ہیں جو ہر صفحہ میں بولے لکھے جاتے ہیں۔ صرف الفاظ اور لہجوں کا فرق ہے۔ ان پانچوں روپوں کے مطالعے سے آسانی سے یہ فیصلہ کیا جاسکتا ہے کہ ان میں عام طور پر بولا جانے والا روپ کون سا ہے اور کونسا دو روپ ہے جو اردو کا روپ ہے اور فطری دہے فصیح ہے۔ "تعلیمات" کی عبارت میں بعض مقامات پر ایسے عربی، فارسی الفاظ یا ایسے اردو کلمات بھی استعمال کیے گئے ہیں جن کا بجز مترادف اردو میں موجود تھا لیکن انھیں اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ اس کتاب کا پہلا مقصد طالب علم کو زبان سکھانا تھا جن میں یہ الفاظ بھی گل کرست کے پیش نظر تھے۔ اردو زبان کی تذہیب میں کس طرح کی جائے اس کا مکتبی بھی گل کرست سے لینا چاہیے۔ گل کرست نے یہ "تعلیمات" انگریزوں کو زبان سکھانے اور ان کو ہندوستانی مسلمانوں کے اس معاشرتی اور تہذیبی پس منظر سے آشنا کرنے کے لیے شائع کی تھیں جس کا آئینہ یزدان ہے" (۳۵)

(۳) میر بہادر علی مکتبی کا ایک اور فارسی سے اردو ترجمہ "تاریخ آشتام" (آسام) ہے جو ہے کے پانچن اور راج ٹی کول بروک کی لکھاؤں پر مشتمل اردو سوانح خصوصی مطابق پارہ سو بیس اجڑی میں کیا گیا تھا (۳۶) "تاریخ آسام" کا لکھی ناولو ایک سو ساٹھ نکتہ میں موجود ہے جس کی لکھی شکل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ یہ بھی شائع نہیں ہوا۔ ۱۸۰۵ء "تاریخ آسام" کے تیرہ کھانہ سال بعد شامیت کا سال نہیں ہے۔ "تاریخ آسام" ولی احمد شہاب الدین خاٹن نے فارسی زبان میں لکھی تھی جس میں بد رنگ ذہب، حاکمیر کی سلطنت میں خواب محمد الملک میر محمد سعید بدستانی کی کوٹج بہار اور آسام کی فوجی مہمات کے چشم دید واقعات و حالات درج ہیں۔ خاٹن اس مہم میں شروع سے آخر تک خواب محمد الملک کے رفیق و ہم سفر تھے۔ خاٹن نے اپنی تصنیف کا نام "مکتبی میر" رکھا تھا جو ۱۸۰۷ء/۱۲۶۲ء میں مکمل ہوئی (۳۷) گارسن بدستانی نے لکھا ہے کہ "مکتبی کے کام میں سب سے اہم تر ہندوستانی ہے" (۳۸)

ان تراجم و تالیفات کے علاوہ مسیحی، مولوی امانت اللہ، مولوی فضل اللہ اور کاظم علی جوان کے ساتھ قرآن مجید کے ترجمے میں بھی شریک تھے۔ ۲۶ مارچ ۱۹۰۳ء کے مراٹھے ور پارٹ میں (۳۹) گل کرست نے اس کام پر نہ صرف بحث کی، بلکہ پندرہ سو روپے اعزاز پر دینے کی سفارش کی تھی، بلکہ یہ بھی لکھا تھا کہ اس اعزاز پر یہ امتیاز ہو جو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کی محنت پر دیا جائے۔ یہاں پر یہ بھی لکھا کہ اس ترجمے سے بہادر علی حسینی کی اصل قابلیت و صلاحیت کا اندازہ ہو گا۔ قرآن مجید کے مترجمین کے ناموں میں گل کرست نے سب سے پہلا نام میر بہادر علی بنی کا درج کیا ہے۔ قرآن شریف کے اردو ترجمے کا مخطوطہ انشیا تک سوسائٹی نکلنے میں مخطوط ہے اور یہ بھی شائع نہیں ہوا۔ ترجمہ قرآن مجید کا آغاز ۱۳۱۸ھ/۱۹۰۳ء میں اور تکمیل ۱۳۱۹ھ/جبر ۱۹۰۴ء کو ہوئی (۳۰) اس سے واضح ہوتا ہے کہ گل کرست مسیحی کے علم و فضل، صرف و نحو، قدرت قواعد دانی اور عربی و فارسی پر ان کی قدرت کا بہت کامل تھا اور اسی لیے اپنی قوائد ”اسے گرامر آف دی ہندوستانی لنگویج“ کا خلاصہ چار کرنے کے لیے بھی اس نے مسیحی سے کہا اور مخطوطہ کیا تھا۔ گارڈین کتابوں نے اپنی تاریخ ”اوجات ہندی“ ہندی و ہندوستانی ”میں لکھا ہے کہ ”مسیحی ہندوستانی گرامر پر ایک رسالے کے بھی مصنف ہیں جس کا نام قواعد ہندی یا قواعد اردو ہے یعنی ہندوستانی زبان کے اصول۔ یہ گل کرست کی گرامر کا خلاصہ ہے کیوں کہ یہ نکتہ میں گل کرست کے نام سے پہلا (۳۱) ہی طرح ”تکلیات لغتانی“ (طبع ۱۹۰۳ء) کی تیار میں جو لوگ شریک تھے ان میں تارنی چرن متر، مولوی امانت اللہ، مدلل مشرچنڈ، شیر علی خوسا، اللہ مال جی کب اور نظام اشرف کے ساتھ میر بہادر علی حسینی بھی شریک تھے (۳۲)

جہاں تک فہرست و علم کالج کی تالیفات و تراجم کا تعلق ہے ان کا مواد تو فارسی و عربی و غیرہ سے اخذ کیا گیا ہے لیکن اس مواد کو بول چال کی عام اور سادہ سلیس زبان میں ڈھالنے کی تحریک کا سہرا گل کرست کے سر ہوتا ہے۔ جب کوئی خیال تحریک بن کر قوت حاصل میں آتی روح چمکتا ہے تو یہی صورت سامنے آتی ہے۔ یہی صورت اس دور میں پیدا ہوئی۔ اس تحریک میں اسی لیے اسلوب بیان ہی اصل اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ حسینی نے بھی ضرورت وقت کے مطابق بول چال کی عام اور سلیس زبان کو اختیار کیا لیکن وہ میر جہد و لہجہ نثر کے دائرے سے پوری طرح باہر نکلے اور اسی لیے ”نثر بے نظیر“ کے دونوں روپ شاعرانہ رنگین کے حراج سے آزاد ہو گئے۔ ان دونوں روپوں کو بچھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ مسیحی رنگین کے دائرے کو تو ذکر باہر نکلنے کی کشش میں جکڑا ہیں۔ اردو نثر کے ارتقا کے مطالعہ کے لیے یہ دونوں روپ تاریخی اہمیت کے حامل ہیں یہاں روایت و انحراف کی وہ کشش نظر آتی ہے جو تکنیکی سطح پر دوسرے مکتوبوں کے پاس اس طرح واضح طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ روایت و انحراف کی کشش کا مطالعہ ان دونوں روپوں کے تجزیے سے کیا جا سکتا ہے۔ ترجمہ کرنے والے کو جب وقت چار اوقات سے مطالعہ کرنا پڑتا ہے:

(۱) اس زبان کی روایت اور جملے کی ساخت کا اثر جس سے ترجمہ کیا جا رہا ہے۔

(۲) اس موضوع کے اسلوب بیان کا اثر جس کتاب میں موجود ہے۔

(۳) خود اس زبان کی روایت جس میں وہ موضوع لکھا اور ترجمہ کیا جا رہا ہے۔

(۴) خود مترجم کا حراج اور اس کی ذہنی سطح

ترجمہ کی جانے والی زبان اور موضوع ان جانے والے طور پر اس زبان کے اسلوب کو متاثر کرتے ہیں جس میں وہ ترجمہ کیا

چارہ پا رہا ہے اسی لیے "نثر بے نظیر" کا اسلوب بیان "اخلاقی بندی" کے اسلوب بیان سے مختلف ہے اور ان دونوں کا اسلوب سادہ و سلیس ہونے کے باوجود، "تاریخ آسام" کے اسلوب سے مختلف ہے۔ زعمہ و ترقے بخلاف ہالا چاروں اثرات کے احتیاج سے وجود میں آئے ہیں اور اس زبان کو جس میں ترجمہ کیا جا رہا ہے، ایک نیا اسلوب دیتے ہیں۔ میرامن نے جب بھی کام کیا تو اردو زبان کے چھوڑے ہوئے اسلوب آج بھارہ و کشن نگاری کو ایک نیا اسلوب دیتا ہے۔ شیرعلی امسویس جب "گھستان" کے تھے "بارغ اردو" کے ترجمے سے گزر کر "تخلصہ التورخ" کے تھے: "آرائش محفل" پر آئے تو ان کے اصل جو پرکھل گئے اور تاریخ نویسی کا ایک نیا اسلوب اردو زبان کے چھوڑے ہوئے اسلوب کے بدل کر حسیں آزاد کے اسلوب کی صورت میں آئز ہو گیا۔ حیدر علی حیدری نے سادہ و سلیس نثر کا راز جب پا تو حاتم طائی کے قصے (آرائش محفل) میں دو اسلوب اردو و کشن کے ہاتھ آ یا جس نے آنے والے زمانے میں اردو اسلوب بیان کا ایک نیا رنگ دیا۔ رہے مسیحی تو انھوں نے بیل چال کی سادہ و سلیس اسلوب کا راز تو پایا تھا مگر اس میں وہ گھلاوٹ پیدا کر کے جو ہمیں میرامن (بارغ و بہار)، شیرعلی امسویس (آرائش محفل)، حیدر علی حیدری (آرائش محفل) کے سنے رنگ کے اسلوب میں نظر آتا ہے۔ "اخلاقی بندی" اور "تخلصات" سادہ و سلیس اسلوب کی کامیاب مثالیں ہیں لیکن "نثر بے نظیر" کے دونوں روپوں میں ایک نئے اسلوب کا اسکان ابھرتا ہے جس کے سرے "تاریخ آسام" سے جاتے ہیں۔ مسیحی کے ہاں یہ "اسکان" میرامن کی "بارغ و بہار" کی طرح پورے نو بیسے ماں کے پیٹ میں رہنے والے بچے کی مانند پوری صورت نہیں بناتا اور دوسرا وہ جاتا ہے۔ لیکن دوسرا یہ مسیحی کا اسلوب بیان ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے مسیحی کی نثر کا یہاں دیکھیے:

"یارو اگر کہن نہ آتا ہے تو ایک کام بھی بد ہو جاتا ہے۔ چٹاں چہ ماں باپ سے زیادہ میرامن اپنے بیٹے نیلی کے حق میں کوئی نہیں لیکن بھٹے وقت ایسا ہوتا ہے کہ وہی ماں باپ اپنے فرزندوں کے دشمن ہوتے ہیں۔ محل ہے کہ وہاں جب گائے کا دودھ دھتا ہے وہ بے نظیر کے گائے کو گائے کے پاؤں سے باندھتا ہے۔ اس وقت وہی پاؤں چھڑوں کی بختری ہوتا ہے اور وہ گوال اپنا مطلب حاصل کر لیتا ہے۔ سنو دستو اب شہرست کرد، یکجہاں ایسا نہ دیکھ کر کہ وہ بڑا ایک کی جھگی کا ہو۔ یارو ہی جو بڑے وقت میں کام آدے۔ فراغت میں ہر کوئی کہتا ہے کہ میں تمہارا دوسرے ہوں۔ اگر کسی کو کچھ ضرورت کام درپیش ہو اور اس کے سبب معطوم ہوئے تو اس کو لوگ مرد نہیں کہتے بلکہ سارے مرد کو مشہور کرتے ہیں۔ مرد وہ ہے جو حادثات پر چڑھے تو دل اپنا مضبوط کر کے اور سوچ چارہ اس بات کا کرے کہ اس سے اپنا کام سرانجام دے۔ قول بد رنگوں کا ہے:

اضطراری ہے عیث ملک افتا نے تیرے لکھ دیا ہے جو نصیبوں میں وہی ہوئے گا
اب ایسی فکر کیا جاوے کہ ہر ایک اس بند سے بھجات پائے کیوں کہ محفل بندوں نے کہا ہے کہ چہ چیزیں
آدھیوں کو چاہئیں....." (۳۳)

"اخلاقی بندی" اسی طرح کی سادہ و سلیس نثر میں لکھی گئی ہے حتیٰ کہ استعاراتی اعتبار کو بھی سادہ زبان میں بحال دیا گیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ ٹکڑا سا جملہ پڑھیے

"اسی ٹکڑوں میں تھے کہ سورج کے گزرنے اور پائے نکلنے سے اڑ کر کنارے میں جا غوطہ مارا اور پیچھے سے باز کالی

رات کا نمودار ہوا۔ (الخطاط بھڑی میں ۷۱) استعاراتی اظہار کو سادہ و سلیس زبان میں اس طرح (احاطہ کوئی آسان کام نہیں تھا۔ نہال چندرا بھڑی جب ”ذہب عشق“ میں ایسے ہی مظهر کو بیان کرتے ہیں تو وہ اظہار کی اس سادگی تک نہیں پہنچ پاتے جس تک بہادر علی حسینی پہنچ جاتے ہیں اور نہال چند کے ہاں شعر پر صورت اختیار کرتی ہے:

”ذہب مسافر آفتاب حکمِ مغرب کی سیر کو گرم رفتار ہو اور سراجِ اجتابِ رات کے عشقی گھڑے پر سوار ہو کر مشرق کی طرف سے باگ اٹھا کر چلتا ہے چاروں طرف سے اپنے اپنے مستحق باد رفتار پر سوار ہو کر چہرے قریب سیر شہر میں آئے۔۔۔۔۔“ (ذہب عشق ص ۸)

دونوں اقتباسوں میں سادگی و سلاست کو برستے کی کوشش کی گئی ہے لیکن حسینی جس طرح اپنی شعر میں استعارے کو سادگی سے ملا دیتے ہیں، نہال چند کے ہاں استعارہ کا رنگ اور رنگین اردو جھلے پر جاویں رہتی ہے اور وہ حسینی کی طرح رنگین کو سادگی سے ہم کنار نہیں کر پاتے۔ اسی لیے فورسٹ و لیم کا جی کی اردو شعر کے ارتقا کے مطالعے کے لیے حسینی کی شعر خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ”الخطاط بھڑی“ اور ”تکلیات“ کی سادہ و سلیس شعر کا یہ روپ سفر کرتا ہوا حسینی پر ہم چند کی شعر سے آتا ہے۔ نہال چندرا بھڑی اپنی نظریں غازی و عربی الفاظ کا۔ بارالچے ہیں وہ جب کہ بہادر علی حسینی بول چال میں بولے جانے والے الفاظ کا سہارا لے کر اپنی مزل کو سادگی سے قریب کر دیتے ہیں اسی لیے حسینی کے ہاں ایسے الفاظ اور کہاوتیں، محاورے سدا چلے جاتے ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں مثلاً

(الف) ”اے یاد! اپنے لڑکوں کو لڑائی میں علم سکھاؤ“ (الخطاط بھڑی ص ۳)

(ب) ”بھروسہ میں سوچا، جہاں گنج تھیں مار، جہاں بھول تھیں خارا و زر کے تاج کو بزرگ خوف ہے“ (ص ۹)

(ج) ”تب اس نے وہ پائل ہاتھ پیر کے دکھائی۔ بڑی بولا“ تو ہاگہ میں ماس، میرا اس حیرا اوجار، گھگھ حیرا حیرا سا نہیں“ (ص ۹)

(د) ”اب یہ پائل بھرے کس کام آوے گی۔ تجھے فقیر دیکھ کر بتا ہوں تاکہ گھگھ ثواب ہو۔ تم بزرگ خوف اپنے دل میں ست لادے۔ تک چلے آکر بھیجی میں اپنی جان جانتا ہوں ویسی ہی دوسرے کی۔ دہائی نے کہا: اچھے آدمی اس رات سے آئے گئے ان کو کیوں خودی؟“ کہا ”حسینی کو دینا کیا فائدہ؟ جو جھپتی ہو اس کو وارو دیتے ہیں۔ بھلے بچے کو دوا کھلائی نا حاصل۔ بھوکے (بھوکے) کو کھانا تو جب ثواب کا ہے“ (ص ۹)

یا یہ شعر یاد کیجیے:

”غیر ہوتے ہی دونوں چلے۔ جب کھیت کے نزدیک پہنچے، گینڈ بولا: جاؤ جی بھر کر کھاد۔ جرن بچے کا اندھا، کھیت کی ہریاں کو دیکھ کر بے حال دوزا اور بے اندیشے کھانے لگا۔ اسی وقت چند سے میں بچس گیا۔ گینڈ بڑا زات دل کی خوشی سے لگا: اپنے اور ہاتھ پاؤں کو لگا دے دے راتے“ (ص ۲۲)

یہ وہ شعر ہے جس میں عام بول چال کی سادہ زبان کو ادبی سطح پر منتقل کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ اظہار کا چہرہ یہ روپ ہے۔ لیکن اظہار مستحق کی شعر ہے۔

اس دور کی شعر پر خواہ وہ میرا حسن کھور ہے ہوں یا شیر علی موسوی، حیدر علی حیدری کھور ہے ہوں یا بہادر علی حسینی انھارویں صدی عیسوی کی اردو بول چال کی زبان کا واضح اثر ہے۔ یہ وہی بول چال کی زبان ہے جو اپنے طور سے میرا نور علی و رقی شاعری میں ملتی ہے۔ اسی لیے وہ الفاظ جو انیسویں صدی میں متروک ہو گئے ہیں حسینی کی شعر میں بھی

استعمال ہو رہے ہیں مثلاً نگ، کھو، کسو، جس، چھپے، اسپتہ تیں، نگ، نگ، بیوں، تیں (ق)، ہدی، شور ڈالنا، وغیرہ وغیرہ۔

مظہر علی خاں دکن کی ستر بھی ہدیہ اردو ستر کے ارتقا میں سبکی کی طرح ہی اہمیت رکھتی ہے جس کا مطالعہ اہم اسکے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist

Letters M. Atique Siddiqi, P 103, Aligarh 1963.

[۲] بنگال کا اردو ادب، ڈاکٹر چاند بہال، طبع دہلی۔ ص ۷۶-۷۷، نکلنے ۱۹۸۴ء

[۳] ستر بے نظیر (۱۲۱۵ء تا ۱۸۰۲ء)، میر بہادر علی حسینی، خطوط نمبر ۱۳۱، ورق ۲، ب، ایشیا نیک سوسائٹی نکلنے، بمبئی نقل مملوکہ جمیل چالیس۔ کراچی۔

[۴] ایضاً، ورق ۲، ب۔

[۵] ایضاً، ورق ۱۰، الف۔

[۶] الف، آرائش مظل، (خطوط)، ایشیا نیک سوسائٹی نکلنے بحوالہ مقدمہ "ہاتف و بہار" مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۵۔ ۵۶، دہلی ۱۹۹۲ء

[۷] ایضاً

[۸] Sahibes & Munshis, Sasir Kumar Das, P 18, Orien Publications,

Calcutta 1978

[۹] The Annals of the collage of Fort william, Thomas Roebuck, Appendix

P 49-50, Calcutta 1819.

[۱۰] ایضاً، ضمیمہ، ص ۵۰

[۱۱] Origins of Modern Hindustani Literature، نکلنے والا، ص ۱۲۸

[۱۲] ایضاً، ص ۴۱۲

[۱۳] اخلاقی ہندی، مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء اور "کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ" ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۸۹، مکتبہ ادب جدید، لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۴] Histoire De La Littérature Hindoui et Hindoustani, Par M. Garcin De

Tassy, P 230-234, Paris 1839.

[۱۵] ایضاً، علی اختر صہب، ص ۵۵، ص ۱۹۷

[۱۶] ستر بے نظیر (خطوط)، میر بہادر علی حسینی، خطوط نمبر ۱۳۱، بمبئی نقل مملوکہ جمیل چالیس کراچی

[۲۲] نثر ہے نظم (مطبوعہ)۔ میر بہادر علی حسینی (پیدائش ۱۸۰۳ء، مطابق ۱۲۱۸ء، کلکتہ: ہندوستانی چھاپے خانے میں چھاپا گیا ہندوستانی آداب الدین کا۔

[۱۷] نثر ہے نظم (گہلی) محولہ بالا، ص ۱۵۷۔

[۱۸] نثر ہے نظم (مطبوعہ) محولہ بالا، پیدائش ۱۸۰۳ء، ص ۱۷۹۔

[۱۹] Revised & Corrected by W.N. Lees LL.D, College Press, Calcutta

نثر ہے نظم ۱۸۷۰ء

[۲۰] اردو کی نثری داستانیں، گیارہواں چھاپہ، ص ۳۳۴ تا ۳۸۲، بھکھو ۱۹۸۷ء۔

[۲۱] Origins of Modern Hindustani Literature, P107, Aligarh 1963

[۲۲] Linguistic Survey of India, G.A.Grierson, Vol IX, Part I, P 31-32, Moti Lal Banarsi Das, Delhi 1968.

[۲۳] اخلاقی ہندی محولہ بالا، ص ۲۔

[۲۴] انقلابات جدیدہ بخش حیدری، مرتبہ سید وقار عظیم، ص ۴۲-۴۵، طبع دوم مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۲۵] انقلابات ہندی، جلد اول دوم، میر بہادر علی حسینی، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۶، یونیورسٹی اور نیشنل کالج لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۲۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر سعید ونگم، ص ۵۳۶، بھکھو ۱۹۸۳ء۔

[۲۷] ایضاً، ص ۵۳۸۔

[۲۸] Histoire de la Littérature Hindoui et Hindoustani, Par M Garcin De Tassy, P 233, Paris 1839.

[۲۹] Origins of Modern Hindustani Literature، محولہ بالا، ص ۱۳۲-۱۳۴

[۳۰] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، محولہ بالا، ص ۴۳۳-۴۳۵

[۳۱] Histoire de la Littérature Hindoui et Hindoustani, P 231, Paris 1839

[۳۲] Origins of Modern Hindustani Literature، محولہ بالا، ص ۱۳۳

[۳۳] اخلاقی ہندی، میر بہادر علی حسینی، ص ۱۳۱-۱۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

آٹھواں باب

مظہر علی خاں والا

حالات اور مطالعہ: ماحول اور کام کنڈ لا، جیٹال پنکھی وغیرہ

مظہر علی خاں والا نے فورٹ ولیم کالج میں ترقی کا بہت کام کیا لیکن عثر میں وہاں سے ان کی صرف ایک کتاب ”جیٹال پنکھی“ ۱۸۰۵ء میں شائع ہوئی۔ باقی تراجم خطوط کی صورت میں نکلتے رہے ان کے کتب خانوں میں چاند سہارا، سو سوں صدی کے اشعار میں ڈاکٹر مہاراجہ بریلو کی قہد سے تفت نکلتی۔ ”ماحول اور کام کنڈ لا“ اور دیوان والا شائع ہوئے۔ اور احتیاطی تاج کی نگرانی میں ”جیٹال پنکھی“ دوبارہ شائع ہوئی اور ”تاریخ شیر شاہی“ کو ڈاکٹر حسین الحق نے عرب کر کے کراچی سے شائع کیا۔ ”تاریخ جہانگیر شاہی“ ہندو غیر مطبوعہ ہے۔ اگر والا کی ساری کتابیں اسی زمانے میں فورٹ ولیم کالج سے شائع ہو جائیں تو آج ان کی حیثیت معلوم اور سب کے سامنے ہوتی۔ جتنے عشق و ترجمہ کالج میں کام کر رہے تھے ان میں شیر علی انیسویں اور والا علی تاسیہ اگر شاعر تھے۔ اسی زمانے میں والا نے شیخ سعدی کے ”پند نامہ“ کا معلوم اور ترجمہ کیا جو کتابچہ کیا گیا کہ کالج نے اسے انیسویں کی ”پانچ اردو“ (آخری پاکستان) کے ساتھ اور ہر الگ بھی شائع کیا۔

مظہر علی خاں (۱۱) (وفات ۱۸۱۶ء) جن کا تخلص والا اور عرفیت لطف علی تھے (۱۵) قاری کے مشہور شاعر ملتان قلی خاں وٹو کے بیٹے اور دہلی کے رہنے والے تھے (۱۳) ان کا سال ولادت معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبید و تنگ نے کالج کے رکارڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۲ مارچ ۱۸۱۶ء کو شعبہ ہندوستانی کے پروفیسر ولیم پنکرنے والا کے انتقال کی خبر دی تھی (۱۴) اس کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ ”دیوان جہاں“ (سال تکمیل ۱۸۱۳ء) میں انھیں ذمہ لکھا ہے۔ اور روئے بک نے یکم جون ۱۸۱۸ء کو مہاراجہ دھرم داسین کالج کی جہانگیر سے اپنی کتاب میں دی ہے اس میں کام علی خاں، تاریخی پتر مستزاد بہار علی حسینی وغیرہ کے نام تو درج ہیں لیکن مظہر علی خاں والا کا نام نہیں ہے (۱۵) اس سے بھی ۱۸۱۶ء میں ان کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے۔

مظہر علی خاں والا نے اپنے مختصر حالات ”تاریخ جہانگیر شاہی“ (قلمی، غیر مطبوعہ) کی تصدیق میں لکھی ہیں (۱۶) جن سے معلوم ہوتا ہے کہ والا سلیمان قلی خاں وٹو کے چھوٹے بیٹے، آقا محمد حسین اصلہاں کے پوتے اور آقا صادق ترک کے پوتے تھے۔ آقا محمد حسین اپنے والد آقا صادق ترک کے ساتھ اصلہاں سے شاہ جہاں آباد آئے اور میر آغہ نواب سعید الدین خاں بہار کی وساطت سے محمد شاہ کے پہلے جلوس میں ملازمت اختیار کی اور پھر اپنی لیاقت سے قلی علی خاں کا خطاب پا کر دارالحکومت پر مامور ہوئے۔ آقا محمد حسین کی وفات کے بعد ان کے بڑے بیٹے سلیمان قلی خاں عرف محمد زمان وٹو کو نواب محمد اسحاق خاں کے توسط سے محمد شاہ نے ”سنگل دشتی“ کے منصب پر مقرر فرما دیا۔

کیا۔ شاہ عالم جانی کے ابتدائی دور سلسلہ میں خواب مزاج اللہ رسلوت جنگ موسیٰ خاں کی رفاقت اختیار کی۔ "بیرونی اشعار فارسی و ہندی اور محاورہ و لسانی اردو و فارسی میں مہارت رکھتے تھے۔ چنانچہ فقرہ اشعار مرزا رفیع سودا اور مہاں خاکسار، خادم قدیم شریف نے سرِ پاچہ رختہ گوئی اسکی جناب کی شاکردی سے حاصل کیا۔ آئے آتالے لکھا ہے کہ وہ طور ایک مدت خواب سیف اللہ اور بخشی الملک نجف علی خاں بہادر مقرر جنگ کی رفاقت میں رہے اور ایک مرتبہ جنگ شہزادہ جہاں دار شاہ عرف مرزا جہاں بخت کی سرکار سے وابستہ رہے اور انھیں کے ساتھ لکھنؤ آئے۔ جب مرزا جہاں بخت جہاں چلے گئے تو وہ لکھنؤ ہی میں رہ گئے اور مہاراج لکھنؤ رائے بہادر صاحب جنگ نے جب ان کی فوکرسی آصف اللہ سے درست کرادی تو وہ سات برس تک مہاراج کے ساتھ رہے۔ جب مہاراج لکھنؤ رائے کا سرشتہ برہم ہوا تو ایک مدت تک بے روزگار رہے۔ سن ۱۸۰۰ء میں جب گورنر جنرل ہٹری نے فورٹ ولیم کالج قائم کیا اور اس کے لیے صاحب علم اردو دانوں کی تلاش ہوئی تو دلا خواب فقرہ اللہ بن احمد خاں عرف میرزا جھٹری و مساعت سے مسز اسکاٹ تک پہنچے جس نے انھیں مدد دست دے کر لکھنؤ روانہ کر دیا۔ دلا نے لکھا ہے کہ "انھیں مہاراج کی دوسری تاریخ نوکر ہوسن نوکر میں وارد لکھنؤ ہوا" (۸) لکھنؤ کا جب وہ چیف سکریٹری سے ملے تو انھیں گل کرست کے پاس بھیج دیا گیا۔ یہاں دلا نے بھولے سے "انھیں مہاراج کی دوسری تاریخ" لکھ دی ہے جو بے معنی بات ہے۔ اسکاٹ نے ان کا تقریر ۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء میں کیا تھا اور یہی تاریخ محمد شفیق صدیقی نے کالج ریکارڈ سے اپنی کتاب میں درج کی ہے (۹) یہی تاریخ تقریر کا قلم علی جہاں کی ہے۔ کالج ریکارڈ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۳ مارچ ۱۸۰۲ء کو دلا زکریا کو مدد دے گئے اور انھیں ایک ماہ کا نوٹس دے کر ۳۰ ستمبر ۱۸۰۲ء کو سبکدوش کر دیا گیا لیکن علی نے ۳ اکتوبر ۱۸۰۲ء سے انھیں اپنے منصب پر دوبارہ بحال کر دیا گیا جہاں وہ وفات ۱۸۱۹ء تک کام کرتے رہے۔ "سویاں والا" میں دلا نے لکھا ہے کہ اکتوبر ۱۸۰۳ء میں وہ اپنی مدد دست پر مستقل کر دیے گئے (۱۰) ۱۲۳۳ھ (۱۸۰۸ء) میں دلا بہت بیمار ہو گئے۔ فصلی صحت پائی پر مرزا جہاں پیشدار کا قلم علی جہاں نے قطعات تجنیس لکھے جو وہاں دلا میں موجود ہیں۔

مصطفیٰ نے دلا کو "جہاں سلیم و سلیم" (۱۱) اور قدس اللہ قائم نے "مرد حریف طریق خوش طبع، مزاج دوست" لکھا ہے (۱۲)۔ علی فراہی جہاں نے لکھا ہے کہ "وہ ہمیشہ عمدہ روزگار رہے" (۱۳) دلا مجید و خوش طبع، شائستہ و خوش مذاق اور طریقہ گفتگو کرنے والے دلچسپ انسان تھے۔ رکنہ کھانا، خاندانی و جاہلیت اور ایسے طور طریقوں کی وجہ سے پسند کیے جاتے تھے۔

دلا اردو فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ شاعری میں وہ میر تقی میر، اللہ بن محمود، مرزا جہاں پیشدار، مصطفیٰ کے شاگرد تھے (۱۴)۔ "تاریخ جہاںگیر شاہی" کی "تہذیب" میں دلا نے اپنے کئے ہوئے تراجم کی وہ ترتیب بھی درج کر دی ہے جس ترتیب سے یہ قلم انھوں نے کیے تھے۔ دلا نے بتایا ہے کہ سب سے پہلے غلوال کوئی کی مدد سے انھوں نے "ماہی" اور کام کھنڈ "اور" "چال بگچی" کو برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا اور اس طرح کیا کہ "بیش تر برج بھاشا کی ہوئی" "چال بگچی" میں رہنے والی کہ مرضی صاحب عدس کی یوں ہی تھی۔ اس کے بعد انھوں نے "ملت غفلت" کا ترجمہ کیا۔ پھر مسز ہارنگٹن کے "لئے" پند نامہ "مسعودی شیرازی کا منظوم ترجمہ ہاں اردو میں کیا۔ گل کرست ہی کے کہنے سے "کھالایہ و خرابایہ" کا ترجمہ بکھالایہ و خرابایہ کر کے اسے انصرام کو بکھالایہ۔ اس کے بعد گل کرست کے ہاتھ لکھیں کہ اس شخص صحت (James Mouat) کے کہنے پر "تاریخ شیر شاہی" کا ترجمہ کیا اس کے بعد انکو و لیم

بھری فرمائش پر ۳ اقبال نامہ جہا گہری "کا" "تھلا" لفظ "ترجمہ کیا اور ۱۳۲۳ء ۱۸۰۹ء میں اسے مکمل کیا۔ اسی زمانہ کی ترتیب سے ان کی تصانیف یہ ہیں:

(۱) مادھول اور کام کنڈ لا:

گل کرست کی فرمائش پر دلانے اردو میں ترجمہ کرنے کا یہ کام شروع کیا اور ۱۰ مئی ۱۸۵۵ء مطابق سن ۱۸۰۱ء کو مکمل کیا۔ ساتھ ہی دو قصاتے تاریخ بھری و جھوسی بھی شامل ترجمہ کیے (۱۵) اس کے ترجمے میں لہلال کی نے دلا کا ہاتھ ڈالا (۱۶) دلانے لکھا ہے کہ "یہ قصہ مادھول کی اور کام کنڈ لا کا کہ داستان برج میں موتی رام کوٹھو رنے کیا ہے، یہ سوجہ فرمائش جناب گل کرست صاحب دام اقبال کے یہاں اردو زبان اردو میں بیان" کیا ہے (۱۷) تاریخ جہا گہری شای "میں دلانے اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ "صاحب مادھول کے فرمانے سے مادھول اور چال بھگی سے، جو برج بھاشا میں ہیں ان کا ترجمہ لہلال کب کی مدد سے اس طرح کیا کہ بیشتر برج کی بولی (مادھول اور چال بھگی) میں رہنے والی کرشننی صاحب مدرس کی یوں ہی تھی" (۱۸)

زمانہ قدیم میں بھی یہ کہانی مقام میں مقبول تھی اور اس کی حیثیت ایک طرح سے لوک کہانی کی تھی۔ ڈاکٹر پرکاش موہن نے لکھا ہے کہ سولہویں صدی جھوسی سے اٹھارویں صدی کے وسط تک کی بھری مصنفوں نے اس کہانی کو موضوع بنایا ہے۔ ۱۵۲۷ء میں گن پتی کاسھ نے اس کہانی کو "مادھول اور کام کنڈ لا پر ہند" کے نام سے خوب سی اپ بھرتوں اور مہرلی بھری کی ملی جلی زبان میں دو اہوں کی شکل میں لکھا۔ ۱۵۳۳ء میں مادھو شرنانے "مادھول کام کنڈ لا دس جاس" کے نام سے برج بھاشا میں ۱۵۵۹ء میں کشن لال بھ نے "مادھول کام کنڈ لا چرینی کے نام سے اپ بھرتوں کی پت ملی ہوئی چلتی ہوئی راھنہ جاتی بولی میں اسے لکھا۔ ۱۵۸۳ء (۹۹۱ ہجری) میں جاتم نے "مادھول کام کنڈ لا کے نام سے اس کہانی کو نظم کیا" (۱۹) دلانے اس کے مصنف کا نام برج بھاشا کے شاعر موتی رام کوٹھو ر بنایا ہے اور یہی اردو مادھول اور کام کنڈ لا کا خاخذ ہے۔ پرکاش موہن کا خیال ہے کہ عالم کی مصنف کہانی کی تمام تفصیلات جو بھوہی ہیں جو مہرلی خاں دلا کے پاس پائی جاتی ہیں اور انھوں نے دلا اور عالم دونوں کی کہانیوں کا مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ یہ موتی رام کی پیش کی کتاب کا نہیں بلکہ عالم کی کتاب کا ترجمہ ہے (۲۰) سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر دلا کو عالم کوئی سے کیا اقتض تھا کہ انھوں نے ترجمہ تو کیا عالم کی مقصود کتاب سے اور نام ایک لایا کم نام شاعر موتی رام کوٹھو ر کا لکھ دیا۔ (یقیناً دونوں میں گہری مشابہت پائی جاتی ہے۔ دلا کو جو کتاب دستیاب ہوئی وہ موتی رام کوٹھو ر کی تھی اور انھوں نے اسی کو اردو روپ دے دیا۔ جاتم اور کوٹھو ر کے قصوں میں مشابہت کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ کوٹھو ر نے خود جاتم سے استفادہ کر کے اس قصے کو اپنی طرح سے لکھا تھا دلا کے اس ترجمے نے برج بھاشا سے اردو کے قسط کا ایک نیا راستہ کھول دیا۔ اس سے اسلوب بیان اور برج بھاشا کے قصوں کو اردو زبان میں ادبی سطح پر شامل کرنے کا ایک نیا امکان سامنے آیا۔ یہی کام دلانے "چال بھگی" میں کیا۔

(۲) چال بھگی:

گل کرست کے خطا مور ۱۲ دھوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ "چال بھگی" چھپنے کے لیے تیار تھی۔ ۱۸۰۲ء میں جو بھری مہول شائع ہوا اس میں "چال بھگی" کا بھی ایک حصہ شامل تھا۔ دلانے لکھا ہے کہ "چال بھگی"

کورا جا ہے مگر سوانی کے کہنے سے سورت نام کو طور نے منسکرت سے برج بھاشا میں کہا (۲۱) (انگریزوں نے اس شاعر کا نام سورتی مشرتا لیا ہے (۲۲) اس کا پہلا بیٹن فورٹ ولیم کالج سے ہندی رسم الخط میں چھپا اور جب گل کرسٹ انگلستان دہلی پہنچے گئے اور ٹکس سوسٹی (۲۳) (James Mount) ان کے چاشمین مقرر ہوئے تو ان کے کہنے کے مطابق "سورتی چرن مرتنے چھاپے خانے کے واسطے منسکرت اور بھاشا کے الفاظ کو جو ریتنے کے محاورے میں کم آتے ہیں انکال کر مروج الفاظ کو داخل کیا مگر بعض اصطلاح ہندیوں کی جس کے نکالنے سے غلط جانا، بحال رہی" (۲۴)

انگریز پرکاش موہن نے لکھا ہے کہ "چال بھجوی" کی کہانیاں سب سے پہلے گناؤ بیہ کی پیشانی پر اکرت تصنیف برہت کھا میں ملتی ہیں۔۔۔ اصل برہت کھا اب ناآپ ہے لیکن اس کے بعض حصوں کے منسکرت ترہتے ملتے ہیں۔ ۱۸۰۳ء میں شہرہ نے "کشمیر کے راجا احمد (۱۷۲۹ء۔ ۱۷۶۴ء) کے دور میں) پشتوگوں میں اس کا ترجمہ "برہت کھا غنری" کے نام سے کیا۔ ۱۸۰۴ء کے قریب موم نے "کھا سرہ ساگر" کے نام سے اس کا ترجمہ کیا۔ دنیا میں اس سے قدیم اور انکا بڑا کہانوں کا مجموعہ دوسرا نہیں ملتا۔ "برہت کھا" سے بچوں کہانیاں لے کر شوناس (۱۸۲۰ء) نے "بے تال بچہ دیکھو" نامی کتاب لکھی۔۔۔ "بے تال دیکھو" کا سورتی مشرتے برج بھاشا میں ۱۸۰۷ء میں نئی ترجمہ کیا (۲۵) اور اسی سے منظر علی خاں دلائے اللہی لال کوئی کی مدد سے اردو میں ترجمہ کیا اور ترجمہ کرتے وقت اس بات کا خیال رکھا کہ وہ اسے ایسی "زبان سہل میں جو خاص عام بولتے ہیں اور جسے عالم و چال کہی، کوڑھ سب سمجھیں اور ہر ایک کی طوحت پر آسان ہو، مشکل کسی طرح کی ذہن پر نہ گزروے اور برج کی بولی اکثر اس میں رہے شری لہوی لال کوئی کی مدد سے بیان کیا (۲۶) "چال بھجوی" اور زبان میں ہندوستانی کلچر کے اردو روپ، اپنے طرز ادا انشایدات، تجویہات، استعارے اور تکیہات کی وجہ سے منفرد ہے۔ یہاں صرف ہندو اور مسلم کلچر کا اردو اور ہندی زبان میں علوم و فراہدی کے ساتھ ایک دوسرے سے ٹکرائے ہوئے ہیں۔ اس سے اسلوب بیان کا ایک نیا امکان ابھرتا ہے جس کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) "ہفت گلشن":

ہفت گلشن والا کا تیسرا ترجمہ ہے جو انھوں نے گل کرسٹ کی فرمائش پر کالج کے لیے کیا۔ "ہفت گلشن" ناصر علی خاں بھٹرا کی دہلی کی فارسی تصنیف ہے جس میں نساخ کے طور پر "حکایات" تصنیف کی گئی ہیں۔ دلائے اسے "واسطے سمجھنے اور سمجھنے نو آموز صاحبوں کے" کردہ زبان میں لکھا ہے اور "۱۳ اردو ادبی اشاعتی ادارہ و سوسلہ جری مطابق اعداد سوا ایک بیسوی میں روز جمعہ" شائع کیا اور اس ترجمے کا نام بھی "ہفت گلشن" رکھا جسے پہلی مرتبہ انگریز عہدہ بریلی نے دریافت اور مرتبہ کر کے ۱۹۶۳ء میں کراچی سے شائع کیا۔ اس کتاب میں اخلاق، چند نساخ اور زندگی کے آفاقی تجربہات کے مختلف پہلوؤں کو مختصر کہانیوں اور حکایات کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے سات حصے ہیں۔ ہر حصے کا نام گلشن ہے۔ پہلے گلشن میں بچوں، حکایتیں ہیں۔ دوسرے میں ایک طویل حکایت ہے جس کا موضوع زمانے کی تبدیلی ہے۔ تیسرے گلشن میں جنگوں کے آداب اور جو حصے میں مباحثے کے طریقے بتائے گئے ہیں۔ چارویں میں آدمی کے آداب بتائے گئے ہیں۔ چھٹے گلشن میں حضرت علیؑ کی نصیحتوں کو موضوع بنایا ہے اور ساتویں گلشن میں حکایت طیبات حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کو پیش کیا گیا ہے۔ "ہفت گلشن" کے سب موضوعات آفاقی قدروں پر مبنی ہیں اور ہیئت کی طرح آج بھی اپنی آموزدہی میں ملنے پہلے "گلشن" کی ۱۳ ویں حکایت لکھیے۔

”کہتے ہیں کہ ایک روز عثمان عظیم اپنے گھر میں لوگوں کے ساتھ کھیتا تھا اور اپنا ترؤد و گھر بھلاتا تھا۔ اتفاقاً ایک دوست اس کا اس وقت آگیا اور اس کو لوگوں کے ساتھ ہڈی میں مشغول پایا۔ کہنے لگا: اسے یاد دلانا جو اس کے کمر فرست میں تو شہرہ آفاق ہے بلکہ وہ اپنے تئیں احمقوں میں ملایا ہے بلکہ سب سے عقل فہم اپنے نکوٹے ہیں۔ اس نے کہا کہ کس طرح سے؟ اتفاقاً ایک کمان اس وقت اتران عظیم کے پاس تھی۔ چنانچہ اس کمان کا گوشے سے اتر کر اس کے آگے کودی۔ وہ حیران ہوا کہ یہ کیا اسرار ہے اور بولا: ”اے اتران عظیم ایسا کنڈا خوب مجھ پر نہ کھلا اور اشارہ مہموم تیرا میرے قیاس میں نہیں آتا کہ تو نے کمان کیوں اتاری ہے؟“

کہا اس نے، اگر کمان سدا چمچی رہے تو سست ہو جاوے۔

حاصل قصہ کا یہ ہے کہ سب لوگوں کو وہاں ہے کہ ہر پہلو میں ایک روز اپنے دل کے تئیں راحت دے لیں۔

میر تقی اور لہو صاحب سے خوش کریں تاکہ جو مشکل کمان کے پیش آوے، اس کے حل کرنے میں دستی اور

کافی ذکر کریں۔“ (۲۷)

اس حکایت میں انسانی نفسیات کے بارے میں جو کچھ چھپا ہوا ہے اور زندگی میں سیر اور تفریح طبع کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے جس طرح کمان کے سست (ڈاھیلا) پر جانے کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے یہ عقل زندگی کا آفاقی پہلو ہے۔ جو آج بھی درست ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی طرح درست رہے گا۔ حکمت و ادب کے ایسے ہی رنگ رنگ پہلوؤں سے یہ کتاب معمور ہے۔ اس کا اردو اسلوب صاف، سادہ، سلیس، رواں اور گفتہ ہے۔ یہ ایک دلچسپ کتاب ہے۔

(۳) لطایف و ظرایف:

”تاریخ جہاں گیر شای“ کی تہذیب میں دلالتے لکھا ہے کہ ”جب ملت کشن سے فراغت ہوئی تو صاحب مدرس نے ازارہ نوادش و اطفال مجوز ہو کر فرمایا کہ لطایف و ظرایف کا ترجمہ بہ لطایف و ظرایف کیا جائے۔ بھڑ ہے کہ تو ہی اس کا ترجمہ کر کہ زبان اردو میں تجھے خوب ملے گا اور یہ ترجمہ مہارت و اہم (دانا) نے بہ مہذب ارشاد کے قبول کیا اور اسے انصرا کو نام لکھایا“ (۲۸) پھر دانا نے اس ترجمے کا ہوا، چنانچہ چلا۔ ”لطایف ہندی“ کے نام سے ایک کتاب نکولائی کب نے ضرور مرتب کی تھی جو فارسی و انگریزی رسم الخطوں میں ۱۸۱۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی تھی۔ اس میں منتخب مزاحیہ حکایتیں شامل تھیں جن میں ریکٹ و ہج بھاشا کی نہ صرف موزوں کہا جاسی، انہی مذاق کے قصے کہانیاں، لطیفے اور چٹکے شامل ہیں بلکہ خاص اتفاقاً کی ایک لہرست بھی ہندوستانی اور انگریزی میں شامل ہے (۲۹)

(۵) تاریخ شیر شای:

کل کر سست جب ولایت واپس چلے گئے اور پستان جس سویت ان کی جگہ شعبہ ہندوستانی کے پروفیسر مقرر ہوئے تو ان کی توجہ پر دانا نے ”تاریخ شیر شای“ کا اردو میں ترجمہ کیا۔ دانا نے لکھا ہے کہ ”پستان جس سویت نے ازارہ نوادش ارشاد کیا کہ شیر شای کا ترجمہ زبان اردو میں کہ جس طرح مہاس خاں لکھو و سروانی نے بہ مہذب

نظم..... جلال اللہ علی محمد اکبر بادشاہ قازی کے کتابچہ تاریخ احوال میں حضرت جلالی بادشاہ..... اور شیرشاہ و غیرہ کے قادی میں لکھی، اس نکتہ میں اس نے ترجمہ اس کا بارگوش بکری کے (مصر میں) شروع کیا اور بتایا کہ عہد میں بارگوش کارولانس کے انصرام کو پہنچا "ڈاکٹری کا عہد حکومت ۹۸ عہد سے ۱۸۰۵ء تک دہائی کا یاد دلانے پر ترجمہ ۱۸۰۵ء میں شروع کیا اور ۱۸۰۶ء یا ۱۸۰۷ء میں مکمل کر لیا (۳۰) ترجمہ کرتے وقت دلانے پر یہ انتظام کیا کہ "جس کتاب سے اس کا ترجمہ ہوا ہے کوئی لفظ اس سے چھوڑ نہیں دیا ہے۔ اگر دیکھیں اس کی قادی کو تو بکری مظلوم ہو کر مکمل کتاب میں بغرض الفاظ و ترکیب سنی کس رنگ حتیٰ اور لفظ باللفظ کس طرح یہ کتاب ترجمہ ہوئی۔ شکر خدا کا کہ کہیں مطلب نہیں چھوڑا۔ جاس کا اس تھا اس فراموشی نہیں کیا" (۳۱)

تاریخ شیرشاہ سوری ایک اہم اور قیامی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے جسے ہم اس خاں سروانی نے تالیف کیا اور واضح کیا کہ "جو کچھ ان مسند پٹھانوں کی زبانی، جو تاریخ اور سخن دانی میں کمال مہارت رکھتے تھے اور بادشاہی دولت اور انتہائی سلطنت سے صبر و ان کے تھے اور خاص خدمت سے سرفراز تھے، سنا تھا اور فیروں سے بھی جو کچھ تحقیق کیا تھا، اس کو لکھا۔ جو برخلاف اس کے سنا تھا اور تحقیق کی کوئی پرکھ نہ پایا اس سے دو گزرا" (۳۲) ہم اس خاں سروانی نے یہ تاریخ قادی کے مرقعہ رنگین اسلوب کے برخلاف سادہ مہارت میں لکھی ہے جس کا ترجمہ صاف و سادہ زبان میں دلا نے اردو میں کیا ہے۔ نو دست و علم کاغذ سے کئی کتب تاریخ اردو میں ترجمہ ہوئی ہیں جو اس اعتبار سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں کہ ان سے اردو میں تاریخ لوگوں کی نہ صرف داغ نظر پڑتی ہے بلکہ تاریخی کتب لکھنے کے سلیب بھی اچھا ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں انیسویں صدی میں متعدد کتب تاریخ لکھی گئیں جن کا مطالعہ ہذا اسے خود ایک پوری کتاب کا موضوع ہے۔

(۶) تاریخ جہاگیر شاہی:

دلانے تاریخ شیرشاہی کے بعد ولیم ڈی مارٹن نے ۲۴ فروری ۱۸۰۸ء کو جس موقع کی جگہ پر ولیمس مقرر ہوئے تھے، "اقبال نامہ جہاگیر شاہی" کا ترجمہ شروع کیا اور ۱۲۲۳ء مطابق ۱۸۰۹ء میں مکمل کیا۔ ترجمے کی توصیت واضح کرتے ہوئے دلانے لکھا کہ "بالک" مظاہر لفظ ترجمہ کیا مگر بعض جگہ غایت محاورہ کے لیے اس کا مدعا لیا اور "جہاں گیر شاہی" اس کا نام رکھا" (۳۳) یہ نام کتاب جس میں شیرشاہ جہاگیر کی تخت نشینی سے لے کر اس کی وفات تک کے حالات و واقعات درج ہیں، اقبال نامہ جہاگیر شاہی مولفان دو دست محمد محمد شریف القاطب یہ متعدد خاں کار و ترجمہ ہے اور اب تک غیر مطبوعہ ہے۔ "جہاں گیر شاہی" کا ۳۹۳ اورانی کو محیط شدہ و کرم غور و قلمی نسخہ انڈیا تک سوسائٹی کلکتہ میں محفوظ ہے (۳۴) اور اس کا ایک ناقص نسخہ برٹش لائبریری میں ہے (۳۵) اردو متر کے اعتبار سے بھی یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔

(۷) چند نام:

دلانے شیخ سوری کے چند نام کا ترجمہ ۱۸۰۲ء میں کیا جس کی تاریخ: "۱۱۰۱" کا ترجمہ نظم میں ہے "دلانے سے برآمد ہوتی ہے۔ اس اردو ترجمے کو دلانے سے کے ہاتھوں کی غور کر دیا۔ پہلے مکمل یہ ترجمہ لکھوں کی "بارش اردو" کے ساتھ شائع ہوا اور ہمارا لگ سے بھی کاغذ سے شائع ہوا۔ دلانے کا یہ مظلوم ترجمہ دلاں اور سلیمس ہے جس سے زبان و بیان

اور شاعری پر ان کی قدرت کا اظہار یہ ہے۔ ترنم کی مفاہیم نے بحری مفاہیم سے مل کر نئی انز کو گہرا کر دیا ہے۔

(۸) دیوانِ دلا:

دلانے ڈاکٹر گل کرست کے ایما سے اپنے ”دیوان“ کو مرچب کرنے کا کام شروع کیا۔ ابھی وہ یکام کر ہی رہے تھے کہ گل کرست دلایت چلے گئے۔ ان کے بعد یہ فیصلہ رئیس موصیت نے تھا خانا کیا لیکن دلا اس زمانے میں بھی اس کام کو پورا نہ کر سکے۔ موصیت کے بعد جب ولیم بطور پروفیسر مقرر ہوئے تو انھوں نے بھی تاکید کی اور اسی زمانے میں دلا نے دو ماہ تک ۱۸۹۰ء مطابق ۱۲۴۵ھ بروز سہ شنبہ سے مدد ان کر کے یہ فیصلہ ولیم بطور کو پیش کر دیا۔ یہ ”دیوان“ ابھی ان کی بیشتر کتابوں کی طرح فورٹ ولیم کالج سے شائع نہ ہو سکا۔ یہ کام پہلی مرتبہ ڈاکٹر مہادت بریلوی کے ہاتھوں انجام پایا جنھوں نے اس کا ایک ٹکڑی لٹو کو پڑھ لیکن، ڈاکٹر مک کے شاہی کتب خانے سے دریافت کر کے ۱۹۸۳ء میں لاہور سے شائع کیا۔ اس کا دیا چاہے دلا کے رفیق کار مرزا کاظم علی خاں جہاں نے لکھا ہے۔ دلا کے والد سلیمان قلی خاں داد بھی اپنے دور کے معروف شاعر تھے۔ دلا بھی اردو و فارسی میں شعر کہتے تھے۔ پہلے میر تقی میر کا مضمون ”کلام کو کام رکھا ہے تھے، پھر مرزا جاں بخش اور غلام ہوائی مصطفیٰ کی شاعری اختیار کی۔“ ”دیوان دلا“ میں ۳۴ قصائد اور ۳۵۵ قریب غزلوں کے علاوہ فردوسیات اور باغیات بھی شامل ہیں۔ ”دیوان دلا“ میں ۶۰ قریب مدح و تجنیز اور تخلصات تاریخ بھی شامل ہیں۔ ان میں جہاں صاحب عالم جہاں دار شاہ غواب آصف اللہ دلا اور دوسرے امرا کی شان میں تخلصات ملتے ہیں وہاں گورنر جنرل دکن کی مدح میں بھی سات آٹھ تخلصات شامل ہیں۔ اسی طرح لاہور، ملتان اور فورٹ ولیم کالج کے مجدد دار اور اساتذہ جیسے گل کرست و رئیس موصیت، ڈاکٹر جہاں دار، گلشن و علیہ و کی تحریف میں بھی تخلصات تجنیز ملتے ہیں۔ ایک قطعوں میں علی انیس کی وفات پر بھی ملتا ہے۔ ایک قطعوں میں دلا کے ہاں چٹا پیدا ہونے کی تاریخ ملتی ہے۔ دلا نے اپنے تخلصات کے ساتھ مرزا کاظم علی جہاں اور مرزا جاں بخش کے وہ تخلصات بھی شامل دیوان کر دیے ہیں جو انھوں نے دلا کی باری سے صحت یاب ہونے پر کہے تھے۔ وہ تخلصات تاریخ مرزا جاں بخش اور خمس اللہ ولہ کی قید سے رہائی پر لکھے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ اور ایک قطعوں بخشی الملک مرزا جعفر کی مدح میں بھی ملتا ہے جو دلا کے فورٹ ولیم کالج میں ملازمت پانے کا وسیلہ ظفر بنے تھے۔ ان کے علاوہ دیوان دلا میں چھ سلام، ایک داسوخت، ایک خمس اور ایک ”نامہ“ بھی شامل ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں چھٹے قسٹی ملازم ہونے ان میں شیر علی انیس اور منیر علی خاں دلا علی و جاکل ذکر شاعر تھے۔ غلام دلا کو چھ کر مستوم ہوتا ہے کوئن اور زبان و جان کے لحاظ سے وہ چھ گویا مہر تھے لیکن ساتھ ہی روایت کے ایسے اسیر کو آج ان کے اشعار اثر و تاثر سے عاری ہیں۔ ان کے ہاں دلی کارنگی شاعری بھی موجود ہے اور کھنڈ کا رنگ بھی۔ گاہ گاہ ان کی شاعری میں اپنے استادوں مصطفیٰ، بخش و ممنون کا اثر بھی نمایاں ہے لیکن ان کے کلام میں وہ تازگی نہیں ہے جو مثلاً مصطفیٰ کے کلام میں آج بھی دل کو موہ لیتی ہے۔ دلا نے مشغولی کو چھوڑ کر مدح و تجنیز سب اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے لیکن ان کے ہاں قصیدہ و موزل میں بھی اور باغیات و داسوخت میں بھی روایت کی تکرار کا قائل جیز ہے، اسی لیے آج ان کی شاعری میں ”قن“ سے زیادہ ”بھڑ“ کا احساس ہوتا ہے۔ دلا اردو شاعری کے ہنرمند شاعر ہیں۔

جہاں تک اردو ستر میں دلا کے اسلوب بیان کا تعلق ہے تو میر حسن، میر تقی میر یا انیس کی طرح ان کا اپنا کوئی منفرد اسلوب نہیں ہے۔ ان کا اسلوب ترنم کی نوعیت کے ساتھ بدل جاتا ہے۔ دلا ترنم میں اصل متن سے ممکن حد

نکتہ قریب درہنچے کی شعوری کوشش کرتے ہیں اور ان کی ساری توجہ اس بات پر مانتی ہے کہ ترہنے کی زبان، پہل چال کی زبان کی طرح، سادہ و سلیس ہو۔ اس پہلو سے ان کے سارے ترہنے کا سیاق ہی، انجین کا پمپ ہم ان تراجم کو چھ ادوار نثر کے ارتقا کے تعلق سے دیکھتے ہیں تو یہاں ہمیں سادہ و سلیس اسلوب کے تین امکانات اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ ان امکانات کو دیکھنے اور محسوس کرنے کے لیے پہلے یہ چار اقتباسات پڑھیے تاکہ لکھوں اور الفاظ کی ترتیب سے پیدا ہونے والے طرز کی جھلک دیکھیں جاسکے۔ پہلا اقتباس ”تاریخ شیرشاہی“ (۱۸۰۵ء) سے یہ ہے:

”جب حضرت ہمایوں پادشاہ گجرات سے آئے، خان خاں یوسف ٹیل نے عرض کیا: شیر خاں سے داخلہ نہ دیجے کہ فتح ہے اور ملک کی تدبیر خوب چلتا ہے اور سب چھان اس کے پاس جمع ہوئے ہیں لیکن حضرت ہمایوں پادشاہ کو سلطنت کا ازبک غرور تھا، شیر خاں اس کی نظر میں نہ ضرورتاً تھا اور رسالت کے موسم میں پادشاہ نے آگرہ میں توقف فرما، ہندو جگ کو یہ فرما کر جون پور کی طرف رخصت کیا کہ جتنا شیر خاں کا احوال ہے، جون کا توں لکھ۔ جب شیر خاں کو معلوم ہوا کہ پادشاہ کا ارادہ بہار کے ملک آنے کا ہے، ہندو جگ جو حاکم جون پور کا تھا، اس کے واسطے پیش کش کی کہ پادشاہ سے جو وعدہ میں لے لیا تھا، اس میں کچھ ٹھ سے ٹھکوت نہیں ہوا اور تمہارے ملک میں دخل نہیں کیا۔ ازارا و سر پالی بھری دولت خواہی حضور میں ظاہر کر۔ مبلغ ہو کہ اس ضلع میں خادویں کس بارگاہ کا ایک میں بھی خدمت کا اور دولت خواہوں سے ہوں“ (۳۶۶)

تاریخ شیرشاہی کے اس اقتباس کے بعد اب ”چال لکھی“ (۱۸۰۱ء) کا یہ اقتباس پڑھیے:

”اس بات کو سن کر ایک بیسوا نے راجا کے پاس آ کر عرض کیا، اگر بہاراج کی آگیا پاپاں تو اسی چنوی سے ایک لڑکا جو اسی کے کانٹے سے پڑھا کر لے آؤں۔ اس بات کے سننے سے راجا کو اچھا ہوا اور اس بیسوا کو چنوی کے لانے کے واسطے بیڑا دے کر رخصت کیا۔ وہ اس بن میں گئی اور جوگی کے مقام پر پہنچ کر دیکھتی کیا ہے کہ وہ جوگی کی بی بی انا لکھ رہا ہے۔ نہ کچھ کھا تاں بیچا ہے اور سوکھ رہا ہے۔ لیکن اس بیسوا نے ملوہ پاپاں چنوی کے منہ میں دیا۔ اسے چلنا بیٹھا جو لگا تو وہ اسے چاٹ گیا۔ پھر اس بیسوا نے اور لگا دیا۔ اسی طرح دور دراز تک ملوہ پٹایا کی۔ اس کے کھانے سے ایک قوت اسے ہوئی۔ تب اس نے آنکھیں کھول دیں اور غصے سے چلے آئے اس سے پوچھا تو یہاں کس کام کو آئی؟ بیسوا نے کہا میں دیکھ گیا ہوں۔ سوگ لکھ میں تیریا کرتی تھی اب اس بن میں آئی ہوں.....“ (۳۷۷)

اب ان دو اقتباسات کے بعد ”بدر محل اور کام کٹھ کا“ (۱۸۰۱ء) سے یہ اقتباس دیکھیے:

”معرض میں جو کچھ یہ کہ جب کرتی تھی سو ادھر معلوم کرتا تھا۔ اسے میں ادھر بھر کیا کہ شیش پانی کا بھرا ہوا سر پر رکھا اور منہ سے موتی پروٹے لگی اور بٹے ہاتھ سے اچھالتے، ایک ایک منہ راج کی بھٹی پر آ بیٹھا اور صرکی بوجھ پانی توہ ہیں ہم کہ لکھ مارنے لگا۔ اس کی کچھ کی کچھ حالت ہو گئی۔ اس بات کو بادشاہ کے سوا کسی نے معلوم نہ کیا۔ جب کام کٹھ لانے پر دل میں کہا کہ اگر

ہاتھ سے دور کرتی ہوں تو بلا کرتا ہے، ہر کو جو کھاتی ہوں تو شیشہ جو ٹھہروں تو جاں جاتا ہے۔ یہ کچھ کرم کو دیکھ کر کھنٹی کی راہ سے نکلا۔ اس میں ایک ہار کی جڑ گرم ہوا بھرنے کو لگی۔

انگلیا....." [۳۸]

ان تین اقتباسات کے بعد اب "ہفت گشتن" (۱۸۰۰ء) سے یہ اقتباس پڑھے جو "آداب گفتار" کے ذیل میں آتا ہے: "چاہئے کہ آدمی زیادہ گو نہ ہو۔ ایک شخص مجلس میں بہت بات کرتا ہو تو اس کا قطع کلام کر کے آپ بول ڈالئے۔ اگر کوئی سوال کرے ایک جماعت سے اور یہ بھی اس میں ہوتا چاہیے کہ جواب میں سبقت نہ کرے اور جو جواب اس کا کوئی دے رہا ہو، چاہیے کہ اس کے تمام ہونے تک صبر کرے۔ بزرگوں کے ساتھ بات کہنا یہ آجھڑ نہ کیجئے اور نہ بچار کر بولے اور نہ آہر بیکہ ڈالو بی بی بی بی۔ اگر ایک مہارت کے معنی مشکل ہوں دے تو ایسی مثالیں لاوے کہ آسان ہو جاوے اور چاہیے کہ تعظیم میں الفاظ غیر مستقل نہ لاوے۔ اگر بیٹے میں زبان پر کسی کی کچھ قش آجائے تو دوسرے کو لائق ہے کہ چہ کہنا ہی اطلاع کر دے..... جس مجلس میں جاوے اس کے نام مناسب بات نہ کرے اور سخن کو طور پر بند کر دے کہے....." [۳۹]

ان چاروں اقتباسات میں تین قسم کے موضوعات بیان میں آئے ہیں۔ پہلے میں تاریخی واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے میں قصہ بیان کیا گیا ہے اور چوتھے میں سخت و دلائل کی باتیں آداب گفتار کے حلیے میں بیان کی گئی ہیں۔ ان سب میں ایک بات مشترک ہے کہ زبان و بیان سادہ و سلیس اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہے۔ دوسرے اور تیسرے اقتباسات میں قصے کے کرداروں کی نوعیت کی وجہ سے ہندوی وہاں کرتی الفاظ زیادہ ہیں۔ یہ الفاظ بھی کرداروں کی مناسبت سے عام بول چال کی زبان ہے۔ اگر مترجم وہاں یہاں فارسی عربی کے الفاظ استعمال کرتے تو وہ حقیقی ہندوی فصاحت پیدا نہ ہوتی جو فنی تاخیر اور جمالیاتی رنگ کے لیے ضروری تھی۔ چوتھے اقتباس میں عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اردو زبان میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں یا تاریخی موضوعات کو بیان کرنے کے لیے ناگزیر ہیں۔ ان اقتباسات کو پڑھ کر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح موضوع اسلوب کو بدلنا ہے اور کس طرح مختلف لہجہ از ظروف جمود میں آجاتے ہیں۔ ان سب اقتباسات کا انداز بیان یہ ہے۔ "ادھل اور کام کٹا لا" کے بیان میں حکایتی انداز (Narration) کا رنگ نمایاں ہے اس انداز سے نفاذ جانے اور جذباتی بیان میں مناسب رنگینی پیدا کر کے فنی اثر کو پڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ "چٹال بھینچی" میں قصے کے انداز، چند نصائح کا رنگ اندر ہی اندر چٹا ہے، اس لیے حکیمانہ قول (Aphorism) طرز بیان کا جزو بن کر آتے ہیں۔ بیان کے اسی شعور کی وجہ سے دلا کی نثر میں شعور کا احساس ہوتا ہے۔ "تاریخ شیر شاہی" کا انداز بیان خالص بیان ہے جو بدلنے واقعات، دعوات کے ساتھ ایسے لفظوں سے جڑا ہوا ہے جو موقع و محل کو واضح کرنے میں بنیادی کام کرتے ہیں۔ ان اقتباسات سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ کس طرح وہ زبان جس سے اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے خود ترجمے کے اسلوب بیان، لہجے کی تشکیل اور نفاذ جانے کے لیے لفظوں کے انتخاب پر اثر انداز ہوتی ہے۔ "چٹال بھینچی" اور "ادھل" کی نثر سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جدید تر اردو نثر وہ ہوگی جس میں حسب ضرورت عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ سنسکرت و ہندوی الفاظ بھی شامل ہوں گے اور یہ وہ الفاظ ہوں گے جو موقع و محل کے مطابق عام بول چال کا حصہ ہیں۔ یہ نثر نہ عربی کے بھاری الفاظ سے مگر اس بار ہوگی اور نہ سنسکرت کے جو محمل لفظوں سے چڑھنے والے کو گراں

بار کرے گی۔ دلا تو جو کرتے وقت سلامتی و سادگی میں رنگوں کو کھٹا کر اور لفظوں کو احتیاط سے چن کر اپنی نثر کو روشن کرتے ہیں۔ دلا کی نثر پہلے سے سوچے سمجھے مراد ہی نہیں (Deliberate Art) کی مثال ہے۔ ”ادھول“ اور ”چال بھگیتی“ جس زبان میں لکھی گئی ہیں وہ انکی ہی زبان میں پیش کی جانی چاہیے تھی۔ دلا کے اس طرز بیان کی غول یہ ہے کہ وہ مخصوص فضا پیدا کرنے کے لیے موقع و محل کے عین مطابق و سوزوں الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً یہ باتیں اسی زبان میں بیان کی جاسکتی تھیں جس میں دلا نے انھیں بیان کیا ہے:

”مثلاً ہے کہ ہنر ہوئے تو اپنے میں کا: کا پانروگ، بد پاستے لایو، ہنر چتر، ہناری، ہنم بدوار، جو

یہ پانچ باتیں آدنی کو میسر ہوں تو کھکی دینے والی اور دکھ کی دور کرنے والی ہیں۔ اگر چاہا کر

ہے مرضی اور داہا تھیں، دوست کئی اور جو روئے فرمان ہو تو یہ چار باتیں آرام کی دور کرنے

والی اور دکھ کی دینے والی ہیں،.....“ (۳۰)

”ادھول“ اور ”چال بھگیتی“ کی نثر اس قسم کی نثر کا نمونہ ہے جہاں مسلم کچھ اور ہندو کچھ مل کر ایک وحدت بن رہے ہیں، جس سے نثر کا ایسا امکان اجاگر ہو رہا ہے۔ ”تاریخ شیر شاہی“ اور ”تاریخ جہاگیر شاہی“ کے تراجم میں تاریخی نثر کے امکان روشن ہوئے ہیں اور خصوصیت سے ”تاریخ جہاگیر شاہی“ میں اردو نثر کے یہی وہ نمونے ہیں جو بعدِ حاضر کے نثری فنوں کو پورا کرتے ہیں اور اردو نثر کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ”ادھول“ اور ”چال بھگیتی“ کی نثر میں ہندوی و پارکئی الفاظ کی تعداد اس سے زیادہ نہ ہوگی اور ان میں بھی بیشتر وہ الفاظ ہیں جو اردو میں استعمال ہوتے رہے ہیں مثلاً

”خندو دوپ، بھارتا، تہپا، امرت پھل، کاشی سہا، دھن، چننا، سندر، بالادک، سنکھ، پورا،

آسن، آگیا، اترت، پارگی، راجن، پرب، حتر، مہاشو، بکھوا، آدیں، کپال، چپ،

پھنگ، سہل، کھنڈ، فرہو، سہنڈ، برہ، راج، ہڑی، فراس، شتر، سندر، ری، چڑ، پتھو، دھیا،

دالک، پن، گن، دھت، بھور، ہانگہ، بداد، گرہستی، آسرا، کارن، انڈی، مانچا، نت، آجھوش، داجیت،

دھرم، دھرم، دھاکا، کھڈو، دھت، چڑائی، چڑائی، دالک، ہادی، لکھن، برگی، فیروہ“

میرا سن، حیدری اور انھوں کی طرح دلا کے پاس بھی بعض ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے

میں تو رائج تھے لیکن جلد کئی سال باہر ہو جاتے ہیں مثلاً غلن۔ سموتہ، ہڑی، مٹی، عورت، وغیرہ یا جیسے فعل کا کیا استعمال:

(الف) ”ہن کی صدا کو سن کر رٹ چلا (عورتیں) کٹام شری کی لگی ہو گئیں تھیں“..... (ادھول) آج ہو گئیں تھیں“ کے

جہانے ”ہو گئی تھیں“ لکھتے ہیں

(ب) ”اور کھول کی چٹاس ہر ایک کے بدن سے چپک سمجھاں۔

اب“ ”چپک گئیں“ نہیں لکے۔

دلا کی نثر میں جملوں کی ساخت پر ”ادھول“ اور ”چال بھگیتی“ میں مزاج بھاشا کے جملے کی ساخت کا اثر اسی

طرح بھٹکتا ہے جس طرح ”لفظ گھٹن“ اور ”تاریخ شیر شاہی“ اور ”تاریخ جہاگیر شاہی“ میں فارسی جملے کی ساخت کا

اثر نظر آتا ہے مثلاً ”ادھول“ کا کام کھڈو لا“ کے یہ دو جملے دیکھیے جس سے اس اثر کی وضاحت ہو سکے گی:

(الف) ”بکھڑ ہر ایک کی پیاد کی نظر ہر ایک پر پڑنے لگی لیکن میری دیر سے طرفین کو نہ تھی“

(ب) اور عدلی ٹیکنی راجہ کی، الفاضل نے کرنی برہمن کی اور جہاں سنگھ صاحب کے، ہندوانہ خیواری کے بارے ہے۔

یہ بات اہم ہے کہ جس زبان سے ترجمہ کیا جاتا ہے، اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے کا اثر اس زبان کے جملے کی ساخت اور لہجے پر ضرور پڑتا ہے جس زبان میں ترجمہ کیا جا رہا ہے۔ اسی سے اسلوب بیان کے اندکان پیدا ہوتے ہیں۔ اچھے ترجمے اسی لہجے زبان میں اسلوب و لہجہ کے سنے اندکان کو ختم دیتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج میں یہی کام ہوا جس نے اردو نثر کو اس طرح متاثر کیا کہ اس کا رنگ و روپ ٹھہر گیا۔ اب نثر بول چال کی زبان میں لکھی جانے لگی، سارا زور ”صحفی“ پر آ گیا اور بخلائی رنگین اسلوب نثر مقرر سے ہٹ گیا۔ فورٹ ولیم کالج کے مترجمین اور شیوخ نے بن جانے پر تاریخی کام انجام دیا۔ اسلوب بیان کے یہی اندکان بخلائی نثر میں نظر آتے ہیں اور یہی وہ تاریخی خدمت ہے جو اردو نثر کے ارتقا میں دلائی نثر نے انجام دی ہے۔ مرزا کاظم علی جوہر کی نثر میں بھی یہی صورت ملتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] ”تاریخ جہانگیر شاہی“ (گہمی) اور مادھو علی اور کام کنڈلا“ میں خود دلا نے اپنا یہی نام دیا ہے جس کی مزید تصدیق ”تذکرہ ہندی“ مصطفیٰ، محمود نظر، قدس اللہ قاسم اور شیخو کے ”گلشن بے خار“ سے ہوتی ہے۔

[۲] تذکرہ ہندی مصطفیٰ، جس ۳۶۶ء بمطابق ۱۹۴۳ء اور ”راجا الہ دلا“ مرچ عبادت بریلوی، جس ۱۱۶ء لاہور ۱۹۸۳ء نے بھی یہی عبارت دی ہے۔

[۳] دیوان جہاں، یعنی خزانہ جہاں، جس ۲۵۸ء مرچ کلیم اللہ بن احمد، پٹنہ ۱۹۵۹ء

[۴] ”فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات“ ڈاکٹر عابد و حکیم، جس ۱۳۵ء بمطابق ۱۹۸۳ء

[۵] The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 47-49

Calcutta 1819

[۶] گل کرست اور اس کا عہد، محمود شفیق صدیقی، جس ۲۱۹-۲۱۹ء، انجمن ترقی اردو ہندوئی، دہلی ۱۹۷۹ء

[۷] ایضاً جس ۲۱۹ء

[۸] ایضاً جس ۲۱۹ء

[۹] گل کرست اور اس کا عہد، محمود شفیق صدیقی، جس ۲۱۹-۲۱۹ء، انجمن ترقی اردو ہندوئی، دہلی ۱۹۷۹ء

[۱۰] دیوان دلا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، جس ۱۱۶ء لاہور ۱۹۸۳ء

[۱۱] تذکرہ ہندی، مصطفیٰ، بمطابق ۳۶۶ء

[۱۲] محمود نظر، قدس اللہ قاسم، مرچ محمود شیرانی، جس ۳۱۲ء لاہور ۱۹۴۳ء

[۱۳] دیوان جہاں، یعنی خزانہ جہاں، بمطابق ۲۵۸ء

[۱۴] تذکرہ ہندی، بمطابق ۳۶۶ء اور گلشن بے خار، شیخو، جس ۶۳۸ء بمطابق ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۵] مادھو علی اور کام کنڈلا، مظہر علی خاں، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، جس ۱۱۸۳ء اور دلا کراچی ۱۹۶۵ء

[17] The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck, P 23, .
Calcutta 1819.

[۱۷] یادِ محفل اور کامِ کنفلہ کا ایضاً ص ۲۰

[۱۸] گلِ کرست اور اس کا عہد، محمد شفیق صدیقی، ص ۲۱۸، ماہِ جنم ترقی اردو ہفت روزہ دہلی، دئی ۱۹۷۹ء

[۱۹] اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش موہن، ص ۳۷۹، ۳۸۲، دہلی ۱۹۷۹ء

[۲۰] ایضاً ص ۳۸۲، ۳۹۶، جگولہ والا۔

[۲۱] چالِ بگبوی، مظہر علی خاں، دلا، مرحبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ص ۱، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

[۲۲] اردو کی شہری داستانیں، ڈاکٹر کیمیاں چند، ص ۳۷۲، آتر پرنٹس اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲۳] بیس سویت، پہلے اسٹینٹ پروفیسر فروری ۱۸۰۴ء میں مقرر ہوئے۔ گلِ کرست کے چلے جانے کے بعد نجم جوری ۱۸۰۶ء میں پروفیسر مقرر ہوئے۔ دیکھیے: "Annals" by Roebuck، ص ۵۲

[۲۴] چالِ بگبوی، جگولہ والا، ص ۱

[۲۵] اردو ادب پر ہندی کا اثر، ڈاکٹر پرکاش موہن، ص ۳۶۳، ۳۶۴، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۸ء

[۲۶] چالِ بگبوی، جگولہ والا، ص ۱۔

[۲۷] ہفت گھنٹن، مظہر علی خاں، دلا، مرحبہ ڈاکٹر عہادت بریلوی، ص ۳۶، اردو دنیا، کراچی ۱۹۶۳ء

[۲۸] گلِ کرست اور اس کا عہد، جگولہ والا، ص ۴۱۹

[18] The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck, Appendix
P 26, Calcutta 1819.

[۳۰] تاریخِ شیر شاہی، ایف عباس خاں، سرواہی، اردو ڈیڑہ، مظہر علی خاں، دلا، ترتیب و سرواہی ڈاکٹر سید مجیب الحق، ص ۳،
سلمان انڈیا، کراچی ۱۹۶۳ء

[۳۱] ایضاً ص ۴

[۳۲] ایضاً، ص ۶

[۳۳] گلِ کرست اور اس کا عہد، محمد شفیق صدیقی، ص ۲۱۸، ماہِ جنم ترقی اردو ہفت روزہ دہلی، دئی ۱۹۷۹ء

[۳۴] فورٹ ولیم کالج کی دہائی خدمات، ڈاکٹر عہد و حکم، ص ۵۳۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۳۵] ہفت گھنٹن، مظہر علی خاں، دلا، مرحبہ ڈاکٹر عہادت بریلوی، مقدمہ ص ۱۶، کراچی ۱۹۶۳ء

[۳۶] تاریخِ شیر شاہی، جگولہ والا، ص ۷۰

[۳۷] چالِ بگبوی، مظہر علی خاں، دلا، مرحبہ گوہر نوشاہی، ص ۸، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

[۳۸] یادِ محفل اور کامِ کنفلہ، مظہر علی خاں، دلا، مرحبہ ڈاکٹر عہادت بریلوی، ص ۳۴، اردو دنیا، کراچی ۱۹۶۵ء

[۳۹] ہفت گھنٹن، ناصر علی خاں، جاسطی، بنگلہ رانی، ترجمہ مظہر علی خاں، دلا، مرحبہ ڈاکٹر عہادت بریلوی، ص ۵۲، ۵۷، اردو دنیا

کراچی ۱۹۶۳ء

[۴۰] چالِ بگبوی، جگولہ والا، ص ۴۱

نواں باب

کاظم علی جوان

حالات و مطالعہ: سکنتلا، سنگھاسن شیشی، مہر جمعہ قرآن مجید وغیرہ

کاظم علی جوان نے لکھا ہے کہ ”کراں اسکاٹ صاحب جو کھنڈ کے بڑے صاحب ہیں، انھوں نے صوبہ اطلب گورنر جنرل..... ۱۸۰۰ء میں کتنے شاعروں کو سرکار عالی کے ملازموں میں سرفراز فرما کر اشرف اہلاد کلکتے کو روانہ کیا۔ انھوں میں اختر بھی یہاں وارد ہوا“ (۱)

کاظم علی جوان جن کا نام صلی خاں اور عرفیت مرزا کاظم علی (۳) اور جن کی ولادت ۳ ربیع الثانی ۱۸۱۶ء (۳) کو کلکتہ میں ہوئی مدلی کے باشندے تھے (۴) جب دلی اجڑی اور وہاں کے حالات بگڑے تو کاظم علی بھی دلی چھوڑ کر فیض آباد آ گئے۔ سخی نے لکھا ہے کہ ”چندے بہ فیض آباد بسر بردہ“..... رفیق میرزا سیف علی بخاری (۵) سعادت خاں ناصر سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ یہاں ”رفیق نواب سیف علی خاں تھے“ (۶) نواب سیف علی خاں نواب شجاع الدولہ کے بیٹے تھے اور کلکتہ چھٹی کرتے تھے۔ ”کھنڈ علی“ (۱۱۹۳ھ) میں لکھا ہے کہ اب جوان کھنڈ میں رہتے ہیں (۷) تذکرہ نگار ابراہیم میں لکھا ہے کہ ”ملال ۱۱۹۶ ہجری ہے۔ کاظم علی جوان کھنڈ میں رہتے ہیں (۸) ۱۸۰۰ء میں جیسا کہ جوان نے نوٹ لکھا ہے، وہ کلکتہ آ کر فوراً دہلیم کاٹی میں گل کرست سے منسلک ہو گئے۔ کاظم علی جوان کی تاریخاً تقریر کاٹی کے ریکارڈ کے مطابق ۱۰ نومبر ۱۸۰۰ء ہے (۹) جنی لڑائی کے تہ کرے ”دلیان جہاں“ سے پتا چلتا ہے کہ وہ ۱۸۱۳ء میں اٹھو حیات تھے۔ کاٹی ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی ولادت ۳ ربیع الثانی ۱۸۱۶ء تک یہاں کام کرتے رہے۔

کاظم علی، جن کا شخص جوان تھا، کلکتہ آنے سے پہلے ایک معروف شاعر تھے جن کا ذکر محاصرہ کروں میں آیا ہے۔ وہ فارسی زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ عربی سے بھی خوب واقف تھے اور زبان دان تھے۔ سخی نے لکھا ہے کہ وہ مزاجاً حقیق تھے اور مشاعرہ میں کم کم جانتے تھے (۱۰) نومبر ۱۸۰۰ء میں ان کا تقریر کثیت مترجم ہوا۔ جوان نے لکھا ہے کہ ”جیسے ہی وہ کاٹی پہنچے تو گل کرست نے دوسرے ہی دن..... اور شاہ فرمایا کہ کھنڈ ناگ کا ترجمانی زبان کے موافق اور لکھنا دلی کی کتب کا نظم کیا کہ چاہئے لکھایا کرے۔ اگرچہ سوانح کے تذکرہ مقلد تھی لیکن خدا کے فضل سے بہ خوبی انصراح ہوا کہ جس نے سنا پند کیا اور پھا کیا“ (۱۱) جوان نے سکنتلا کا ترجمہ ۱۸۰۹ء میں کیا۔ گل کرست کے خدا نام کاٹی کوئٹل سورہ ۱۳ جنوری ۱۸۰۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ”سکنتلا“ اور ”سنگھاسن شیشی“ دونوں زیر طبع تھیں اور دونوں کے تاریخی رسم الخط میں علی اختر تیب ۲۳ اور ۳۶ صفحات چھپ چکے تھے۔ گویا یہ دونوں کتابیں ۱۸۰۹ء میں مکمل ہو چکی تھیں۔ خود کاظم علی جوان نے ”سکنتلا“ کے آخر میں لکھا ہے کہ یہ ۱۳۱۵ھ (۱۸۰۱ء) میں مکمل ہوئی اور لفظ ”رہنہ“

سے سال جبری میں اس کی تاریخ برآمد ہوتی ہے (۱۲) گارمیں دہاسی نے لکھا ہے کہ جہان کے دو بیٹے ہاشم علی عباس اور کام علی ممتاز نکلتے کے معروف شاعر تھے (۱۳) انھوں کی وفات کے بعد جب چرائی متروکہ قلعہ بنوایے گئے جس کے کاظم علی جہان بھی امیدوار تھے تو ان کی جگہ جہان نیکیز قلعہ بنوایے گئے لیکن جب وہ نیکیز قلعہ کے انتحان میں کامیاب نہ ہو سکے تو انھیں پھر سے حیرم بنادیا گیا جس سے وہ اپنی وفات تک کام کرتے رہے۔ فوراً دہم کاغ کے دوران ملازمت جہان نے ترمذ دالیل کے حکام کیے ہیں وہ ہیں۔

(۱) سکھشا: کاغ کے دہم ہونے کے دوسرے ہی دن گل کرست نے جہان سے سکھ کے قلعے کو

ریختہ (اردو) میں لکھنے کا کام سپرد کیا جسے انھوں نے اللوال کوئی کی دوسرے سے ہرج بھاشا سے اردو میں لکھا۔ ۱۸۰۱ء میں انھوں نے اس کام کو چھاپا اور ۱۸۰۲ء میں، جیسا کہ پہلے آچکا ہے، سکھشا نگری رسم الخط میں ڈیڑھ شیخ قلعہ ۱۸۰۳ء میں جب جہان قرآن مجید کے "بندی" (اردو) محاورہ کو درست "کر رہے تھے گل کرست نے کہا کہ "سکھشا" کو از سر نو چھپانے کے لیے ضروری ہے کہ اس پر نظر ثانی کی جائے اور ساتھ ہی اللوال جی کوئی سے بھی اس کتاب کا اصل سے مطالبہ کرنے کے لیے کہا تاکہ "مطلب کی کمی بیشی" دور ہو جائے (۱۴) یہ ۱۸۰۳ء کی بات ہے۔ اپنے ماتھ کا ذکر کرتے ہوئے جہان نے لکھا ہے کہ فرنگی سر بادشاہ کے لہو دیوں میں سے موٹی خاں، لہوئی خاں کے بیٹے نے جب ایک لڑائی میں فتح پائی تو بادشاہ نے اسے عظیم خاں (اعظم خاں) کے خطاب سے سرفراز کیا اور اسی زمانے میں اس نے نواد کشور (نواح کیشور) کو حکم کیا کہ سکھشا ناگ، جو عسکرت میں ہے، ہرج کی بولی میں کہہ۔ اس کیشور نے یہ کہانی کہتے ہوئے میں کہی جس کا ترمذ ریختہ خیر میں جہان نے کیا۔ یہ بھی لکھا ہے کہ سکھشا، جو انگریزی میں ہے وہ عسکرت سے ہوا ہے۔ اگر اس میں اور اس میں یکو فرق ہو تو ممکن ہے (۱۵) ترمذ میں ترمذ کرتے ہوئے جہان نے یہ بھی اعتراف کیا کہ کہتے اور دہم سے کا ترمذ جیسا چاہیے دیا زبان ریختہ میں کب ہو سکتا ہے۔ اس کے اور اس کے مضمون کی بندش کا فرق نکلا ہوا ہے۔ جہان کی احتیاج ممکن (۱۶) یہ بات یاد رہے کہ جہان کا ترمذ سکھشا کافی داس کی سکھشا ناگ کا ترمذ نہیں ہے بلکہ نواح کیشور کی مضمون سکھشا کا ترمذ ہے جسے ترمذ میں کہانی کے طور پر لکھا گیا ہے۔ جہان نے خود بھی اسے کہانی ہی کہا ہے اور لکھا ہے کہ اب یہ کہانی یہاں تمام ہوئی، لفظ ومعنی سے بخوبی سراہا گیا ہوئی۔ از بس کہ زبان ریختہ میں گھسی، سال جبری کے سواقی "ریختہ" تاریخ ہوئی (۱۷) اس کی ترمذ کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۲) سکھسا سن شیشی: جب "سکھشا" ریختہ میں گھسی جا چکی تو گل کرست نے "سکھسا سن شیشی" کو اردو میں لکھنے کے لیے کہا۔ جہان نے لکھا ہے کہ "یہ کہانی سکھسا سن شیشی کی عسکرت میں تھی شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش سے سند کیشور نے ہرج کی بولی میں کہی۔ اب شاہ عالم بادشاہ کے عہد میں سواقی اور شاہ جناب گل کرست صاحب والا عاقب سن بارہ سو چھ دہم جبری مطابق سن افکارہ سوا یک بیوی کاظم علی شاعر نے، جس کا گھسی جہان ہے، عمارتہ خاصہ دعام میں اہل ہند کے گھسی اس لیے کہ وہ سکھ صاحبوں کے پیچھے اور گھنے کوچ ہو اور ہر ایک روز مرنے کی انھیں کچھ ہو۔ ہندو مسلمان، شہری و دیوانہ جاتی، اعلیٰ آدمی کے کام کو جا میں، دوسرے کے گھالنے سکھشا سن ہوں" (۱۸)

"سکھسا سن شیشی" کی اصل عسکرت ہے جس میں راجا کریم کی بہادری و وفات اور محل و دالیش کو کہا تھاں کا روپ دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر جے کاش مونس نے لکھا ہے کہ "عسکرت میں سکھسا سن شیشی کے ترمذ، مضمون اور ترمذ نظم لے چلے تین ٹکے ملتے ہیں: (۱) سکھسا سن دھتری ہوا (۲) دھتری سن شت بدھا اور (۳) کو کریم جت،..... لیکن سکھسا سن شیشی

کے مصنف کے بارے میں یقین کے ساتھ نہیں کیا جا سکتا۔۔۔ اور یہ بھی لکھا ہے کہ یہ "میر حسن علی صدیقی" سے نقل کی تصنیف نہیں ہے۔ "۱۹۱۲ء شاہ جہاں بادشاہ کی فرمائش پر سند گنیشتر نے، جو گوہار کار کا رہنما تھا، ۱۹۳۳ء کے ایک جھک اسے برج بھاشا میں لکھا اور گل کرست کے کہنے پر کاظم علی جوہان نے لکوال کوئی کی عدت سے ۱۸۰۱ء میں اردو میں لکھا اور یہ ۱۸۰۵ء میں پہلے دہ گری رسم الخط میں اور پھر نظر ثانی کے بعد اردو رسم الخط میں شائع ہوئی۔ کئی اشاعتی اداروں کے علاوہ ۱۹۵۳ء میں مطبع ولکمہ رکنکو نے اسے ۱۳۰۳ء میں بارشائع کیا۔ ڈاکٹر کیاں چند نے "سنگھاسن تھیں" کے منگولی، مراٹھی، ہندی، پنجابی، فارسی، اردو، برج بھاشا وغیرہ کے تراجم کے کوائف اپنی کتاب میں درج کیے ہیں اور سنگھاسن تھیں کے قصوں پر مختلف اثرات کی نشان دہی بھی کی ہے [۳۰] "سنگھاسن تھیں" ایک دلچسپ اور معاذ اللہ دہے والی کتاب ہے جس کی اردو نظر کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۳) ترجمہ قرآن مجید: سنگھاسن تھیں کے بعد گل کرست نے مولوی امانت اللہ اور میر تقی بہادر علی حسینی کے ساتھ کاظم علی جوہان کو قرآن مجید کے اردو ترجمے کے لیے کہا۔ کاظم علی جوہان نے "تہذیب" (۱۹۱۲ء) میں لکھا ہے کہ اس کام کا آغاز ذوالحجہ ۱۳۱۱ء میں ہوا۔ یکہ دون بعد مولوی فضل اللہ کو بھی اس کام میں شامل کر دیا گیا۔ جب پانچ سو چارے ترجمہ ہو چکے تو مولوی امانت اللہ اور مولوی فضل اللہ کے درمیان خزع ظلمی پیدا ہوا۔ مولوی امانت اللہ کو اس کام سے ہٹا کر حافظ غوث علی کو ان کی جگہ مقرر کر دیا گیا۔ پہلے دونوں مولوی صاحبان ترجمہ کرتے تھے اور کاظم علی جوہان اس کا محاورہ و زبان اردو درست کرتے۔ ۱۱۰۰ تقوید ۱۳۱۹ء مطابق ۲۳ فروری ۱۸۰۳ء کو گل کرست دلایت دہلیس پہلے گئے اور کپتان صوبیت (Mount) ان کی جگہ مقرر ہونے کو ترجمے کا کام اسی طرح جاری رہا۔ چنانچہ اس مرحلے میں جب انیس سو چارے ہو گئے تو صوبیت نے جوہان سے کہا کہ "مولویوں میں سے ایک مولوی ترجمہ کرے اور رقم اس کا محاورہ و زبان اردو درست کر دے" اس طرح مولوی فضل اللہ ترجمہ کرتے اور جوہان اسے محاورہ میں کرتے رہے۔ ۹ ربیع الثانی المبارک ۱۳۱۹ء مطابق ۲۲ نومبر ۱۸۰۳ء کو یہ کام مکمل ہوا اور صرف نظر ثانی کا کام باقی رہ گیا۔ اردو کرتے وقت عربی و فارسی تفسیروں سے احتیاط و الفاظ اردو میں شامل کر دے گئے جو قرآن مجید کے معانی کی ترجمانی کرتے تھے۔ ترجمے میں عربی تفسیر بیضاوی، مدارک و چراغین کے ساتھ فارسی بحر معراج اور تفسیر حسینی سے استفادہ کیا گیا۔ جوہان نے لکھا ہے کہ جہاں تکیں جو یکہ اختلاف (کوئی) کچھ ان پانچوں تفسیروں کو دیکھ لے [۳۲] ترجمہ کرتے وقت سند بھلائی باتوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا تو [۳۳]

(۱) کہیں کہیں جو الفاظ ماضی و حال و احتمال کے ہیں اور ماضیوں نے ماضی کو حال اور حال کو احتمال کیا ہے، اردو ترجمے میں بھی اسی طرح کی جڑی کی گئی ہے مگر جہاں کہیں زمانے کی مطابقت سے اردو عبارت کے مطلب میں خلاف نظر آتا چارہ چارہ خود محاورے کے درجہ دیا ہے۔

(۲) قضا کے ترجمے کی رعایت سراسر رکھی گئی ہے لیکن کہیں کہیں اصل مطلب لیا ہے کیوں کہ قضا کی عادت سے معنوں کا فوٹ ہونا تہذیب عظیم ہے۔ اس لیے اسی بات کو ترجیح دی گئی ہے اور مطلب کو سبوروں میں چھوڑا ہے اسی لیے محاورے کو چھڑا کر اصل میں دیا۔

(۳) حروف مقطعات کا ترتیب جس پر سب کو اتفاق نہیں کیا۔ اسی طرح اردو ترجمے میں اگر مفصل مطلق کہیں وہ نہ تھا تو رکھا اور نہ چھوڑ دیا ہے۔

(۴) اردو ترجمے میں الفاظ کا کیا اس لیے بڑھایا کہ اسی سے تاکید فرض ہے۔ عربی میں الفاظ بہت ہے اور اردو میں کم ہے لیکن وہ قدر و قدر ہندو یا کہ بہت نکرار ہے۔

(۵) "اداء" اور حرف "ف" اور وہ الفاظ کہ معنی میں تحقیق کے آتے ہیں قرآن شریف میں بہت ہیں اور زبان عربی میں بہت فصاحت رکھتے ہیں۔ اردو میں ہمارے کی رو سے ان کی اس قدر کثرت نہیں ہے لیکن ترجمہ کرتے وقت ان کو ترک کرنا چاہنا نہیں سمجھا اور پہلے میں جس قدر آئے، ترجمہ کر دیے گئے۔

(۶) کام الفاظ قلیل البہار اور کثیر المعنی ہے۔ جتنے اہل اسلام کے فرتے ہیں سب کے دین و ایمان کی جگہ سے ہے یا چھوڑ کر کے ہر ایک اپنا اصل اصول بھیجیں سے درست کرتا ہے۔ شاہنشاہ نزل ہر آیت کی موجود ہے۔ اسے طوالت کی وجہ سے چھوڑ دیا ہے۔

(۷) عبارت کے معنی سمجھانے کے لیے یہ طور و طریقہ ایک نیا عرض کیج کر مطلب کو بڑھا دیا گیا ہے تاکہ اس شخص سے معلوم ہو کہ یہ زیادہ عبارت یا الفاظ ہیں جو اردو زبان میں دہرایا کرنے کے لیے بڑھا دیے گئے ہیں۔ یہ عمل بھی تفسیروں کی رو سے کیا گیا ہے۔ اپنی طرف سے کوئی تصرف نہیں کیا گیا ہے۔

بہت ترجمہ شروع ہوا تو کالج اور بیرون کالج کو گوں نے خوشی برپا کی کہ اردو میں قرآن مجید کا ترجمہ دین و آئین کے خلاف ہے۔ اہل فہم و فراست نے اس کا یہ جواب دیا کہ اگر فارسی میں ترجمہ ہو سکتا ہے تو اردو میں کیا کفر ہے؟ اس وقت تک شاہ عبدالقادر کا اردو ترجمہ ۱۲۰۵ھ/ ۱۸۹۰ء میں مکمل ہو چکا تھا اور اس سے چند سال پہلے شاہ محمد رفیع الدین کا اردو ترجمہ بھی ہو چکا تھا (۲۳) ترجمہ ربانی کے لحاظ سے خودت و لیم کالج کا ترجمہ قرآن مجید تیسرا ترجمہ ہے جو اردو زبان میں ہوا۔ یہ ترجمہ خودت و لیم کالج یا کسی دوسرے شافعی اور اے سے بھی شائع نہیں ہوا۔

(۳) بارہ ماہ سا / دستور ہند: جو ان کا "بارہ ماہ" مثنوی کی فہم میں ہے اور "دستور ہند" اس کا نام ہے۔ یہ کام ۱۳۱۷ھ/ ۱۸۰۳ء میں چھپنے کے عرصے میں، جہاں کہ جہان نے لکھا ہے، تحقیق کر کے گل کرست کی فرمائش پر مکمل ہوا۔ یہ طبع زاد نظم ہے جس میں ہندو مسلمانوں کے رسم و رواج، میلے ٹھیلوں، بیکل قزاقوں اور تھوڑوں کو بیان کیا گیا ہے اور اسی مناسبت سے اس کا نام "دستور ہند" رکھا ہے۔ گل کرست ہر وقت نو جوان و گریخ اطروہ کی تعلیم و تربیت کے لیے نئے نئے جن جن کو تیار ہوتا تھا۔ یہ نظم بھی اس نے اسی مقصد سے لکھوائی تھی تاکہ وہ یہاں کے گھرا، یہاں کے دستور، عادات، رسم و رواج اور تھوڑوں و غیروہ سے متعارف ہو سکیں۔ "دستور ہند" ایک دلچسپ مثنوی ہے جس سے جہان کی قادرانہ لکائی کا پتا ہے۔ بارہ ماہ سا (دستور ہند) پہلی بار ہندوستانی پریس، لکھنؤ سے ۱۸۹۲ء میں شائع ہوا۔

(۵) تاریخ کلکتہ: جہان نے "تاریخ فرشتہ" کے اس حصے کا اردو میں ترجمہ کیا۔ جس میں بھی سہولت کے حالات و واقعات بیان کیے گئے تھے۔ یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ تھاکس روبرک نے جہان کے اس کام کا اپنی کتاب میں بیان الفاظ میں ذکر کیا ہے کہ "یہاں مجھے کاظم علی جہان کے اس کام کا بھی ذکر ضرور کرنا چاہیے جس میں دکن کی بھی سہولت کے تاریخی حالات بیان کیے گئے ہیں اور جو کم و بیش "ہندوستانی" (اردو) میں "تاریخ فرشتہ" کے ایک حصے کا ترجمہ ہے" (۲۵)

مصدقہ بالا کاموں کے علاوہ کاظم علی جہان نے "انتخاب کلام سودا" کو بھی ملاحظہ کے لیے تیار کیا۔ یہی کام قاجار شیر علی آفسوں نے کیا تھا۔ یہ ۱۸۹۱ء میں کالج سے شائع ہوا۔ اسی طرح "انتخاب کلیات میر" بھی انھوں نے

دوسرے اعلیٰ علم و ادب مولوی محمد اسلم، مفتی غلام غفور اور مرزا جان بخش کے ساتھ مل کر کیا جو ۱۸۱۱ء میں کالج سے شائع ہوا۔ مفتی فرید الدین کی ”خود افروز“ جو ۱۸۰۵ء میں شائع ہوئی تھی، اس پر بھی ۱۸۱۵ء میں کاظم علی جہان نے مفتی غلام اکبر مرزائی کی ایک اور غلام غفور کے ساتھ حاصل فارسی نسخے سے طے کر نظر ثانی کا کام کیا تھا [۲۶]

کاظم علی جہان نے فورس و لیم کالج کے لیے چھپنے کا مسکھان میں مسکھیا اور سنگھان شیشی، میں لولال کوئی نے برج بھاشا کی عبارت کو اپنی اردو میں بیان کیا تھی گو جہان لکھتے جاتے ہوں گے اور پھر اس کو سامنے رکھ کر اردو محاورہ کے مطابق اردو ستر میں لکھتے ہوں گے۔ اس اعتبار سے مفہوم وضعی قول لال کوئی کے ہیں اور اردو ستر جہان کی ہے۔ مسکھیا اور سنگھان شیشی میں جو ہندی الفاظ استعمال میں آئے ہیں اس کا سبب یہ ہے کہ ان دونوں قصوں پر بعد پھر تہذیب کی گہری چھاپ ہے۔ اس کے سبب کردار پنڈت اور ہندو را جا مہاراجا ہیں اس لیے یہ سب الفاظ فطری اعزاز سے موقع محل کے مطابق عبارت میں آتے ہیں اور اچھے لگتے ہیں۔ یہ عمل خود اردو زبان کے حراج اور اس کی اصل کے عین مطابق ہے۔ اردو زبان ہندی الاصل ہے۔ اس لیے اردو پنڈے کی سادہ اور اس کا کینڈا انگی ہندی ہے۔ اس کے علاوہ افعال بھی سب ہندی ہیں اور ذخیرۃ الفاظ و محاورات اور کہاوتوں کی غالب اکثریت بھی ہندی ہے۔ عربی فارسی ترکی الفاظ کے استعمال سے اردو کی قوت اعتبار میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ جیسے فارسی عربی کتابوں کے تراجم سے اردو زبان میں تنکڑوں الفاظ شامل ہوئے اسی طرح اگر سنگھت اور دوسری ہندوستانی، پاکستانی زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہو جائیں تو یہ بھی دینیائی فطری عمل ہوگا جیسا پاکستان میں متعدد الفاظ پنجابی، سندھی، سرائیکی، بلوچی، برماہوی، پشتو اور ہندکو وغیرہ کے شامل ہو جانے سے ہوا ہے۔

مغل کرست نے کاظم علی جہان سے ہندی الفاظ کو برقرار رکھنے کے لیے اس لیے کہا تھا کہ وہ ان کتابوں کو تاریخی رسم الخط میں چھاپنا چاہتے تھے۔ یہ ۱۸۰۵ء کا زمانہ ہے جب مظہر علی خاں ولایت نے ”ادوحضیٰ اور کام کٹھا“ اور ”چال بھنجی“ کا اردو جہان نے ”مسکھیا“ اور ”سنگھان شیشی“ کا برج بھاشا سے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ ولایت لکھا ہے کہ ”ادوحضیٰ اور چال بھنجی سے جو برج بھاشا میں ہیں، ان کا ترجمہ لولال علی کوئی کی مدد سے اس طرح کیا کہ چھتر برج کی بولی چال بھنجی میں رہندی کہ مرضی صاحب مدرس (مغل کرست) کی بولی تھی“ [۲۷] انکی چاریت جو دلا کو دی گئی تھی، حقیقتاً وہی چاریت کاظم علی جہان کو دی گئی ہوگی جس پر عمل کر کے اردو ستر کی ایک منفرد صورت وجود میں آئی جو یکسانیت کے ساتھ دلا کی مادوحیٰ اور چال بھنجی میں اور جہان کی مسکھیا اور سنگھان شیشی میں نظر آتی ہے۔ اس ستر میں ہندی الاصل جیسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور حسب موقع بھری فصل کے لوگ بولتے، لکھتے یا استعمال کرتے ہیں۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو تلفظ پر اکرٹوں سے آکر جزو زبان بن گئے ہیں مثلاً ”مسکھیا“ میں جو پر اکرٹی، اپ بھرنٹی، بدھتی و ہندی الفاظ استعمال میں آئے ہیں ان میں غالب اکثریت ایسے الفاظ کی ہے جن سے اردو ماں واقف ہیں اور جن کے معنی کتاب چھپنے سے لے کر خود کچھ میں آ جاتے ہیں۔ ان میں سے چند الفاظ یہ ہیں:

”دلا ہے، سنگھان، آسن، جھیر، چپ، چپ، جوگ، بھاجتی، بھگت، مہاراج، سولہ سنگھان، بارہ ابھرن،“
 دلا، جوگ، بھگت، بھسم، کن موٹی، چپیا، جھوی، بھگت، اد شیر، بارہ استھان، گنگو حرب، دلا بھرا، مرپ (بدھ جا)، دلا (بھرا)،
 گنت، مہاراج، دھوکھ، سندھیا، بھیم کسل (حراج پر سی)، کپٹ، جھو، جھلا، دھیری، آدھس، وغیرہ وغیرہ۔“

ان الفاظ میں صرف چند کو چھوڑ کر زیادہ تر وہ ہیں جن سے ہمارے کان مانوس ہیں اور جن کو مختلف کتابوں میں ہم نے چند جایاں دوسرے کی زبانی سنا ہے۔ مثلاً لفظ ”آدھیں“ کو لیجیے۔ یہ لفظ جو لکوں کے مقام کے لیے آتا ہے۔ جب آپ کسی جگہ سے یا ہوگی آپ سے ملے گا تو وہ ”مسلم“ نہیں کہے گا بلکہ ”آدھیں“ کہے گا۔ خود میر حسن نے شہری ”سحرالبیان“ میں موضوع موقع کی مناسبت سے ”آدھیں“ کا لفظ استعمال کیا ہے:

یہ سمجھا جاوے گا کہ ہم بھیجے ہے کہا یاد کے جگہ جی آدھیں ہے

”سکھتا“ میں گندھرو بیوا، اور انڈوس کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ کہانی کے رنگ و راج کے مطابق جیسے میر حسن نے ”آدھیں“ کا لفظ استعمال کیا ہے، اسی طرح ان الفاظ کو بھی، فطری فضا پیدا کرنے کے لیے، تبدیل نہیں کیا جاسکتا۔ گندھرو بیوا (گندھرو بیوا) ہندوؤں میں ہوتا تھا جس کے معنی ہیں آٹھ طرح کے بیاباؤں میں سے ایک جس میں عورت اور مرد اپنی ٹوٹی اور مسمی سے زندگی شادی کے تعلقات پیدا کر لیتے ہیں (۲۸) یہاں سکھتا سے اسی طرح کا بیوا کرتا ہے۔ اسی طرح لفظ انڈوس (دندوس) کو بھی بدلنا نہیں جاسکتا جس کے معنی یہ ہیں کہ ٹکڑی کی طرح زمین پر سیدھے گر کر ہندو کرنا (۳۹) جب قصے کی ابتدا ہندو مذہب و کلچر ہوگی تو ان الفاظ کا اعتبار بیان میں آتا ہے ایک فطری عمل ہے اور اسی طرح آتا ہے اس سے فن پارہ کی فنی تاثیر زیادہ ہوتی ہے۔

اردو نثر کے اعتبار سے سکھتا میں، جو جوتن کی پہلی کاوش تھی، کوئی خاص اسلوب نہیں، البتہ چاروں اعتبار بیان و بہادار سار جتا ہے لیکن ”سنگھاسن شیشی“ میں یہ وہاں ہو جاتا ہے۔ برج بھاشا کا اثر جس سے یہ کتابیں اردو میں داخل ہوئی ہیں، ”سنگھاسن شیشی“ پر سکھتا کے مقابلے میں زیادہ گہرا ہے۔ لیکن جہاں ہندوئی و تاریخی اسلوب بیان ساتھ چلتے ہیں وہاں اسلوب بیان کا وہ امکان ابھرتا ہے جس میں منور کہ منظر رنگ بن جانے کی قوت موجود ہے۔ لیکن ”سکھتا“ میں یہ رنگ پر دی طرح عمل و اخراج سے نہیں گزرتا اور انک انک سار جتا ہے مثلاً ”سکھتا“ کی یہ عبارت دیکھیے:

”وہی مٹنی صورت اور وہ بڑا جو دیکھا جو گنگہک میں آ گیا۔ چنچا کا بڑے جڑ سے اکڑ گیا۔

وہ فرسین میر کی جالے والی بکلی تھی کہ جس پر اس کی نگاہ گرم پڑی ہے تاب ہو کر دل اس کا سینے

سے محسوس ہو گیا۔ اگر فریاد دیکھنا چاہیں شیریں و جالے بکلی بھول ہو جاتی۔۔۔“ (سکھتا، ص ۹،

نحوہ بالا)

یہاں ہندی طرز میں فارسی طرز کے زیر اثر اور طرز مکمل کر ایک جہاں نہیں ہوتا بلکہ دونوں رنگ ملا دی چلتے ہیں۔ لیکن اسلوب بیان کا ایک امکان ضرور سامنے آتا ہے جو ”سنگھاسن شیشی“ میں زیادہ گہرا جاتا ہے۔ یہاں بڑی حد تک دونوں رنگ اخراج کے عمل سے گزر کر اسلوب بیان کے اس امکان کو نمایاں کرتے ہیں جس کی طرف میں نے قریبہ دہائی ہے۔ ”سنگھاسن شیشی“ میں آواز داستان سے ہی اخراج کی یہ صورت بننے لگتی ہے۔ مثلاً یہاں قلمس دیکھیے:

”ایک راجا بھوج اچین گری کارا جا مہا ملی اور بڑا مہنی، جسی اور دھرم پاتا تھا۔ چنتے لوگ اس

کے دراج میں بیٹے تھے سب بچن کرتے تھے۔ راجا دراج پر جا نکھی۔ کسی کو کوئی دیکھ نہیں دے

سکتا تھا۔ یہ نیا اس کے یہاں تھا کہ شیر اور بکری ایک ہی گھاٹ پر پانی پیتے تھے اور سب اس

کے آسرو سے جیتے تھے۔ پریشتر نے جیسے دنیا کے پر دے پر اس کا سب سہاراں کا کیا

سہارا اور وہ اس کا کچھ کر چڑھو میں رات کے چاند کو چکا چوندی آئی۔ بڑا چڑھو اور گھڑ اور گئی

تھا۔ اچھی اچھی باتیں سب اس میں ملتی تھیں۔ بھائی جیسے۔ بھائی اس کی جگہ جگہ میں مشہور تھی اور رگڑی اس کی ایسی ہستی تھی کہ بچہ رکھنے کو جگہ نہ ملتی تھی.....“ (”سنگھاسن جیسی“، ص ۲، بولنگر ریکٹور، ۱۹۵۳ء)

اس اسلوب کے امکان کو محسوس کرنے کے لیے میرامن کی ”بارہا دیہات“ کے یا بدھائی جھلے جے ہے۔ ”میر میں، چار دروہیل کی پل بنکھا ہے اور کھینے والے نے کہا ہے کہ آگے دوہم کے جگہ میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نو شیردان کی ہی مہاراجہ اور حاتم کی ہی مہاراجہ اس کی ذات میں تھی۔ نام اس کا آزاد جگہ اور شیر قتل خانہ..... اس کا پائے تخت تھا۔ اس کے وقت میں رحمت آباد، غراون مسور انگر مرزا، غریب غراو اور ایسے نکلن سے گردان کرتے اور خوشی سے درجے کہ ہر ایک کے گھر میں دن عید اور رات شب برسات تھی.....“ (”بارہا دیہات“، ص ۲، رحمت رحمت حسن خاں، ص ۱۰۱، انجمن ترقی اردو بدھائی دہلی، ۱۹۹۲ء)

اب اس عبارت کے ساتھ حیدر علی حیدر کی ”آرامش محفل“ کے پہلے حصے کی یہ ابتدائی چند سطریں چڑھتے ہیں: ”سنائے خراساں کے ملک میں ایک بادشاہ تھا کہ لاکھوں سوار چڑا سے اس کی جلو میں بیٹھ حاضر ہا کر تے اور صل و انصاف میں بھی اپنا تھا کہ باکو بکری کو ایک ہی گھاٹ پانی چاتا بلکہ اپنے جینے کا بھی پاس نہ کرتا.....“ (”آرامش محفل“، حیدر علی، ص ۱۰۶، ۱۹۶۷ء)

یہ تینوں عبارتیں سادہ و سلیس ہیں۔ بول چال کی زبان کا لہجہ تینوں میں استعمال ہوا ہے۔ تینوں میں کہانی سنانے کا انداز حاوی ہے۔ جرات کی ”سنگھاسن جیسی“ پر بدھوی رنگ نمایاں ہے لیکن دھلن میں اردو فارسی رنگ کی روایت بھیجی ہوئی موجود ہے۔ میرامن کی نثر میں اردو فارسی کی روایت نمایاں ہے لیکن بدھوی رنگ چھپا ہوا واضح طور پر موجود ہے۔ حیدر علی کے ہاں بدھوی اثر اردو فارسی کے رنگ میں اس طرح مکمل مل گیا ہے کہ سادگی بڑھ گئی ہے۔ لیکن امکان حیران کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور یہ وہ امکان ہے جو مستقبل کی اردو نثر کو راستہ دکھاتا ہے۔

”بدھوی الفاظ جو“ ”سنگھاسن جیسی“ میں استعمال ہوئے ہیں ان میں سے کم و بیش ستر مجموعی صداد الفاظ وہ ہیں جو اردو دانوں کے لیے اجنبی نہیں ہیں اور بول چال اور تحریر میں استعمال ہوتے ہیں۔ باقی بچیس تحریر میں صداد الفاظ میں سے کچھ وہ ہیں جو بدھ مذہب کے غیادوی اصطلاحی الفاظ ہیں جن میں سے بیشتر صورت بدل کر پراکتوں اور اپ بھرتوں میں شامل ہو گئے ہیں۔ ان سب بدھوی لفظوں کے استعمال سے نثر کا رنگ بدلا ہے۔ اچھی نظر ان میں سب ضرورت تو ان کا نظم رکھتی ہے۔ اس لیے میں کمزری دہلی کا اثر خصوصاً وہاں نمایاں ہوتا ہے جہاں ”مغل“ کو اور صراحتاً چھوڑ دیا جاتا ہے۔ جس سے جھلے کی سادگی میں کمزرا پن اور لکھے میں سختی و بھاری پن سامنے آتا ہے مثلاً ”سنگھاسن جیسی“ سے یہ چند جملے دیکھیے۔

”ڈاکیا بھون کی آگے دھرے چاریاں کھڑے۔ بدھائی ہر طرح کی جنس دکان میں چنے ہوئے مول گا کھوں سے کھڑے۔... اسباب طرح طرح کا بنام انا بیچنے والے بیچ رہے اور لینے والے مول لے رہے۔ گرم ہزارہی ہر ایک جڑ کی بدھوی ہے۔ کھورے ہر طرف تھے بھارے اور کھیں تھی کھیں رنگ بھرا“ (”سنگھاسن جیسی“، ص ۳)

خط کشیدہ افعال میں حسب ضرورت "ہے" یا "ہیں" کا اضافہ کر دیا جائے تو فعل چرا ہو جائے گا اور کچھ کا کھڑا پن بدل جائے گا۔ جدید اردو نظر فعل کو احوال میں چھوڑتی بلکہ "ہے یا ہیں" سے چھڑا کر کے جتنے کو منفعل مردوں و بیسیں بنا کر کچھ میں زنی و شائستگی پیدا کر دیتی ہے۔

کاظم علی جبران نے وہی زبان استعمال کی ہے جو ان کے زمانے میں بولی جاتی تھی۔ اسی لیے ان کے ہاں بھی وہ حروف کات ملتے ہیں جو ہر زمان، ہر دور، ہر جگہ اور آلا کے ہاں ملتے ہیں مثلاً سورجیو، چاندیو، آء سے، دھوئی سے، بے، آء سے، بیوں تہوں، چہ مرتہ مرتہ جس، پیچھے و پیرو۔ اسی طرح جب کہیاں (جب گئیں)، بولیاں (بولیں)، خوشیاں ہوئیاں (خوشیاں ہوئیں)، رستے پاروں (رہنے والے)، اور میرہ۔ اسی طرح بھلا کیاں تھیں (بھلائی تھیں)، جدید اصول یہ ہے کہ جب فتح کی صورت میں دو فعل مرکب ہو کر ایک ساتھ آتے ہیں تو پہلا فعل دوسرا مؤنث رہتا ہے۔ جبران کی خبر میں یہاں اس زمانے میں رائج تھا، دونوں فعل مرکب صورت میں فتح لانے جاتے تھے مثلاً "سکھتا" میں کیسا میت کے ساتھ یہی صورت ملتی ہے مثلاً:

(۱) "سکھیاں کنول کی پتیوں کا چنگھا پلا گیاں ہیں" (باقی ہیں)

(۲) "یہاں یہ باتیں ہوتی تھیں" (ہوتی تھیں)

(۳) "سکھیاں اسے بھلا بھلا کھتاں ہیں" (کہتی ہیں)

(۴) "گور ساتھ ان کے دو عورتیں کر دے ہیں" (کر دے ہیں)

(۵) جو جو ہے مرہ تپاں اور پٹھان میں سفر کیسے ہیں" (کی ہیں)

کاظم علی جبران کی خبر اس لیے بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ان کی اس خبر سے جو "سکھتا" اور "سکھیاں شہیں" میں ملتی ہے، اردو خبر کا نیا اسلوب بیان آ کے بڑھتا اور نئے امکانات کا دروازہ ہوا کرتا ہے۔ جبران کی یہ خبر آلا کی طرح اردو اسلوب بیان کا ایک نیا تجربہ ہے۔

حواشی:

[۱] سکھتا، کاظم علی جبران، مرتبہ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] ہوتا ہے "تاریخ ہجرت گیسر شاہی" کے آفریں کاظم علی جبران کا یہی نام نور عرفیت لکھی ہے۔ بحوالہ پگال کا اردو ادب، جلد ۱، پگال، ۱۹۸۳ء، صفحہ ۱۹۸۳

[۳] Sahibs & Munshis, Sisir Kumar Das, P 18, Calcutta 1978.

[۴] اریاض الصفا، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالغنی، ص ۱۷۷، ماہنامہ سخن ترقی اردو، لاہور، ۱۹۴۴ء

[۵] ایضاً، ص ۱۷۷

[۶] خوش مسرکز لایا، سعادت خاں، ناصر مرتبہ مشفق غولہ (جلد دوم)، ص ۵۰۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۷] انجمن سخن، مردان علی خاں جتوئی، سال ۱۱۹۴ھ مرتبہ مسعود حسن رضوی، ادیب، ص ۵۶، انجمن ترقی اردو، بنہ علی گڑھ ۱۹۶۵ء

- (۸) نگار اور اس کا ہم سفر سال تکمیل ۱۱۹۸ھ علی ایرا اکرم شاہ خلیل مرتبہ کلیم الدین احمد میں ہے۔ ۸۰۰ واثرۃ ادب پتہ ۱۹۷۷ء
 (۹) نگار کرست اور اس کا ہم سفر تھو شیتھ صدیقی، جس ۱۷۶۷ء تا جنم ترقی اردو ہندوئی و ملی ۱۹۷۷ء
 (۱۰) ادب و ادبیات، نکلہ والا، جس ۱۷۷۷ء
 (۱۱) تھو شیتھ، نگار علی جہان مرتبہ اسلام ترقی، جس ۱۷۸۸ء تا جنم ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
 (۱۲) سنگھ، نگار علی جہان، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء

(۱۳) Histoire De La Literature Hindoui et Hindoustani, Garcie De Tassy,
 P265, Paris 1839

(۱۴) تھو شیتھ، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء

(۱۵) ایضاً، جس ۱۷۹۷ء

(۱۶) ایضاً، جس ۱۷۹۷ء

(۱۷) ایضاً، جس ۱۷۹۷ء

(۱۸) سنگھ، سن دیشی (تھو شیتھ) کاظم علی جہان، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء۔

(۱۹) اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش موہن، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء۔

(۲۰) اردو کی نثری داستانیں ڈاکٹر گیان چند، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء۔

(۲۱) نگار کرست اور اس کا ہم سفر تھو شیتھ صدیقی، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء۔

(۲۲) ایضاً، جس ۱۷۹۷ء

(۲۳) ایضاً، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء

(۲۴) تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء۔

(۲۵) The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P 159,
 Calcutta 1819

(۲۶) ایضاً، Appendix، جس ۱۷۹۷ء

(۲۷) تاریخ جہانگیر شاہی، مظہر علی خاں، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء۔

(۲۸) ہندی اردو لکھت، راجندر پراساد، جس ۱۷۹۷ء تا ۱۸۰۰ء، نکلہ والا، جس ۱۷۹۷ء۔

(۲۹) ایضاً، جس ۱۷۹۷ء

دسواں باب

حفیظ الدین احمد

حالات و مطالعہ: خرد افروز: انوار سیکلی

حفیظ الدین احمد نے اہم افضل علامی کی ”عیار دلائل“ کا فارسی سے اردو میں ”خرد افروز“ کے نام سے ترجمہ کیا۔ انھوں نے وہ شہرت نہیں پائی جو شعبہ ہندوستانی کے میرامن، شیر علی افسوس، بہادر علی حسینی، حبیب الرحمن جیدری یا مظہر علی جیسے دلائل نے پائی تھی۔ حفیظ الدین احمد شعبہ فارسی میں بحیثیت فنی کام کرتے تھے۔ ”خرد افروز“ کی ”تہذیب“ میں انھوں نے اپنے ہر حالات کیسے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے (۱) کہ شیخ حفیظ الدین عظیمی صاحب دلائل الدین احمد کے بیٹے اور شیخ محمد ذاکر صدیقی کے پوتے تھے۔ ان کے ہذا اعلیٰ عرب سے دکن آئے تھے اور دو تین چوتھوں کے بعد یہ خاندان بنگال چلا آیا تھا۔ تو کل دہائی اس خاندان کا ترجمان اول تھا۔ ان کی اولاد اسے شیخ سعودی عرف شاہ چراغ نے، حضرت شاہ محتاجت اللہ سے روحانی نصیحتیں حاصل کیں اور کمال کو پہنچے۔ شیخ حفیظ الدین احمد کے والد نے فوکاری کا پیشہ اختیار کیا۔ خود حفیظ الدین نے بیس سال کی عمر تک دارن و دستگو کے در سے میں علوم عربی و فارسی حاصل کر کے فراغت پائی اور مئی ۱۹۰۱ء (۲۰) کو فورٹ ولیم کالج کے شعبہ فارسی میں بحیثیت فنی اُن کا تقرر ہوا جہاں ”عظمیٰ اشہار کاسن کر“ ”عیار دلائل“ کو لکھ کر کونسل سے سکول کر زبان ریختہ میں آب و تاب دے، اردو نے مغلی میں جلوہ گر کیا (۳) اور اس کی تعلیمات کے جوہر سے ”دلائل“ کرنے کی عرضی مسودہ کے ساتھ پیش کی۔ حفیظ الدین نے ”عیار دلائل“ (فارسی) کا یہ اردو ترجمہ کل کرست کی فرمائش پر کیا تھا اور جب یہ کام منظور کیے لیے ”کالج کونسل“ کو پیش کیا گیا تو کل کرست نے اپنے عطا کردہ ۱۲ مئی ۱۹۰۲ء میں لکھا:

(ترجمہ) ”مشہور زمانہ“ ”عیار دلائل“ کا ہندوستانی زبان میں ترجمہ جسے شعبہ فارسی کے فنی حفیظ الدین نے کیا ہے، کالج کونسل کے لحاظ کے لیے پیش کرتے ہوئے سرستھو میں کردہ ہوں۔ مترجم کی عرضی اس سلسلے میں خود اپنی ترجمانی کرنے کی اور مجھے یقین ہے کہ کالج کونسل کو اس بات پر آمادہ کرے گی کہ مترجم کو ایسا اعلیٰ درجے کے کام پر، جو یقیناً ہر اس فارسی اسکالار کے لیے پیش قیمت ثابت ہوگا جو یہ سمجھتا ہے کہ ہندوستانی (اردو) کا حصول اس ملک میں ضروری ہے، مالی انعام سے سرفراز کیا جائے۔ میرے خیال میں انعام کی یہ رقم، جہاں تک ہزار روپے سے زیادہ اور چھ سو روپے سے کم نہ ہو۔ فاضل دلائل ترجمہ کے لیے مناسب انعام ہوگا۔ اگر اس موقع پر اس کی صحت افزائی کی گئی تو، دوسرا بعد اُنکے ”الف بلی“ کے ہندوستانی (اردو) ترجمے سے بھی دنیا کو فیض یاب کرے گا“ (۳)

یاد رکھیں کہ عرضی، مشہور اشہار کے حوالے سے، اس لیے لکائی گئی تھی تاکہ ملازم فنی حفیظ الدین کا یہ کام، اس کے فرائض شخصی سے الگ ایک کام سمجھا جائے۔ اس سے پہلے کالج کونسل شعبہ ہندوستانی کے بعض مشیروں اور

مترجمین کے کاموں پر اس قسم کے اصرار سے منظور کر چکی تھی۔ ”فرخ افروز“ کے مسودہ کے ساتھ عرضی کا کروا ضح کیا گیا تھا کہ یہ ترجمہ شعبہ فارسی کے ایک مفتی نے بڑی محنت و کوشش سے، اشتہار کے جواب میں، بذہان ہندوستانی (اردو) کیا ہے۔ اس کام پر حلیۃ الدین احمد کو سب سے بڑا انعام مبلغ چھ سو روپے منظور کیا گیا۔

”عیارِ دانش“ کا یہ اردو ترجمہ ”طرز افروز“ کے نام سے ۱۰ مارچ ۱۹۱۰ء کو مسودہ (۱۶۱۷ء) بروز یک شنبہ موافق ۱۴ مارچ ۱۳۲۹ء (۱۹۰۳ء) تکمیل ہوا۔ ۵۱۲ صفحہ ”عقائد“ میں حلیۃ الدین احمد نے یہ بھی لکھا ہے کہ پڑھو یہ عجیب نے نو شیردانِ عادل کے حکم سے ہندوستان آ کر کتاب ”کرنگ و تنک“ ڈپان پہلوی میں ترجمہ کر کے دہلی طلب کے بچوں کو میرا کیا تھا۔ اس کے بعد اپنا تصور دہلی کے عہد میں ابوالحسن عید اللہ بن اصفیٰ نے اسے عربی میں لکھا۔ پھر سلطان محمود غزنوی کی طرف لائیں پر ابوالحالی نصر اللہ مستوفی نے اسے فارسی زبان سے آراستہ کیا لیکن اس پر استبداد سے عرب کا ایسا کتاب الا کا اس کو سمجھا آسان نہ ہا۔ اس لیے امیر شہنشاہ کیلے حکم سے مولانا حسین داماد کاشانی نے اس پر دوں کو افشا لیکن نئے ہونے ایسے ڈالے کہ اصل شوق کے لیے اس کی تفہیم آسان نہ ہوئی۔ اس کے بعد جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کے حکم سے ابوالفضل نے ان نکات کو باطل آفا کر اس کتاب کا سمجھا سہل کر دیا لیکن اب بھی وہ فارسی زبان میں تھی اور چونکہ ”مصورت ہندی کو لکھاں ہندی لکھی جاتا ہے۔۔۔۔۔ اس عجیب ہندی نے لکھاں ہندی سے آرائیں پائی۔۔۔۔۔ پس اندھوں کی آنکھ، بچہ اس کی آنکھوں کی کجی ہے۔ آگے یہ فارسیوں کی آنکھوں کا کھل الجھرا تھا۔ اب ہندوؤں کی نظروں میں بھی سہل لیکن سا تاہاں ہوا۔ امید ہے کہ بعد میرے یہ یادگاری زمانے کے مصلے پر باقی رہے“ [۶] اسی ترجمے سے حلیۃ الدین احمد آج تک یاد رکھے جاتے ہیں۔

حلیۃ الدین احمد جیسا کہ گزرا، فورٹ ولیم کالج سے ۳۴ مئی ۱۸۹۰ء کو واپس ہوئے اور یہاں سے سبک دوش ہو کر پانچ ماہ واپس مسٹر مکلف کے دفتر میں مصروفی کی حیثیت سے کام کرتے رہے اور یکم جولائی ۱۸۹۵ء کو جب اس رو بہ نے ”فرخ افروز“ کو مرتب کر کے اس پر مقدمہ لکھا تو وہ واپس میں اسی منصب پر فائز تھے۔ ان کے والد جلال الدین نے بھی جو خود بھی بچہ عالم تھے اور کچھ عرصہ فورٹ ولیم کالج سے بھی وابستہ رہے، اپنے بیٹے حلیۃ الدین کے اس ترجمے میں ان کی مدد کی تھی۔ رو بہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”فرخ افروز“ کا یہ ایڈیشن (۱۸۹۵ء) مترجم کے ذاتی نسخے کے مطابق طبع ہوا جسے انھوں نے تھیس مونت (James Mount) کو ترہے کے بعد تحفہ پیش کر دیا تھا۔ انے اس ایڈیشن کی خصوصیت یہ ہے کہ تصحیح، متبادل اور نظر ثانی کا کام تھامس رو بہ (Thomas Roebuck) نے کاظم علی جوانی مفتی، کاما اکبر، مرزائی بیک اور حکام گادری، عدو سے تیار کیا۔ [۸] ”فرخ افروز“ ابوالفضل کی ”عیارِ دانش“ کا انضبی ترجمہ ہے، لہذا جو نسبت ”عیارِ دانش“ کو ”اور سکلی“ اور ”بہت اپدلی“ سے ہے، وہی نسبت ”فرخ افروز“ کو ”عیارِ دانش“ سے ہے [۹]۔

”ملاور سکلی“ میں مولانا داماد کاشانی نے شروع کے دو باب، جو پہلوی مترجمین کے اضافے تھے، اپنی کتاب میں شامل نہیں کیے تھے۔ ابوالفضل نے انھیں ”عیارِ دانش“ میں شامل کر کے پوا ضح کر دیا ہے کہ اصل موضوع تیسرے باب سے شروع ہوتا ہے۔ رو بہ نے کول بروک کے حوالے سے لکھا ہے کہ [۱۰] ”عیارِ دانش“ سولہ ابواب پر مشتمل ہے۔ ان میں سے دس باب طے کرتے تھے ”کرنگ و تنک“ سے تاخوذ ہیں جیسا کہ ابوالفضل نے اپنے مقدمہ میں لکھا ہے اور چھ باب بدرعمر نے شامل کیے ہیں یعنی آخری چار باب جن میں بیڈ پائے برمن نے شاہد انصاف کے سوا کچھ

کے جناب میں مختلف حکایات بیان کی ہیں اور پہلے دو باب جو بزرگ عمر کے عقیدے اور برادریہ کے عقائد پر مشتمل ہیں۔ ”انوارِ کتبلی“ میں علامہ کاظمی نے ابتدائی دو باب اصل کتاب سے غیر متعلق ہونے کی بنا پر حذف کر دیے تھے اور ان کے بجائے کاظمی نے الگ سے اپنی نئی ترمیم لکھی اور اضافے کیے جن کا ذکر کاظمی نے خود بھی کیا ہے اور باقی مقامات کی نشان دہی اور افضل نے کر دی ہے۔ ابوالفضل نے کاظمی کے یہ تمام اضافے اس لیے برقرار رکھے کہ ان میں بھی حلقِ آسمان میں جان کی گئی ہیں اور انکی اخلاقی و علمی آسودہ کتاب میں انھیں شامل دینا چاہیے۔ اسی لیے فارسی اور سنسکرت متن میں اختلافات موجود ہیں۔ ”فلج تنو“ کے پانچ ابواب، موضوع اور حکایات کی عام ترتیب میں معیارِ دانش کے تیسرے، چارچہ، پانچویں، چھٹے، ساتویں، آٹھویں اور نویں باب سے مطابقت رکھتے ہیں نیز یہ کہ نصف سے زیادہ حکایات، جو فارسی کتاب کے اس حصے میں شامل ہیں، جس کا مانع سنسکرت متن ہے، سنسکرت کی حکایات کے متن مطابق ہیں۔ پہلے ترجمین نے جو حکایات ترک یا تبدیل کی ہیں اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ بادشاہ کی خدمت میں حکایات کا ایک ایسا مجموعہ پیش کیا جائے جس میں اول شخص اور اول لکھن ہو۔ کول بروک نے ”ہت اپدیش“ کے سنسکرت متن کے ”مقدمہ“ میں ”فلج تنو“ کا حوالہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ دوسری زبانوں میں جو مختلف ترجمے ہوئے ہیں ان کا مانع ”فلج تنو“ ہے۔ ”انوارِ کتبلی“ (فارسی) اور ”معارفِ دانش“ (فارسی) کی حکایات میں بھی ”ہت اپدیش“ کی نسبت ”فلج تنو“ سے زیادہ مطابقت پائی جاتی ہے (۱۱) اس کی وجہ خاص روک نے یہ بتائی ہے کہ اگر ”فارسی کے یہ دونوں ترجمے اصل سنسکرت متن (یعنی فلج تنو) سے ہو رہے ہیں ملے تو یہ حیرت کی بات نہیں کیوں کہ..... متن کی جڑی کرنا ایشیائی مترجموں کے فرائض میں شامل نہیں۔ اپنی سہولت کے پیش نظر یا اپنے مذاق کے مطابق، اصل متن کی تلمیح یا اس میں قطع و برچ کرنے میں انھیں تامل نہیں ہوتا۔“ (۱۲) لیکن اس کے برخلاف علامہ عبدالحی علی کا ترجمہ ”معارفِ دانش“ کا نقلی ترجمہ ہے اور اس میں مترجم نے ترتیب و بحث کے اعتبار سے کوئی تبدیلی نہیں کی ہے جس کا اعتراف مرتب روک نے اپنے مقدمہ میں بھی کیا ہے۔

ڈاکٹر گیان چند نے بھی ”فلج تنو“ کو ہی ”کیلیدون“ کی بنیاد قرار دیا ہے۔ ”فلج تنو“ اس قسم کی کہانوں کا سب سے پہلا ماخذ ہے۔ خود ”ہتو پدیش“ ”فلج تنو“ پر مبنی ہے۔ اس کی ۳۳ کہانوں میں سے ۲۵ ”فلج تنو“ ہی سے لی گئی ہیں۔ عام طور پر مانا جاتا ہے کہ ”ہتو پدیش“ کسی نامعلوم کتاب اور ”فلج تنو“ سے لی کر لیا ہے۔ ”ہتو پدیش“ آٹھویں اور نویں صدی کے درمیان لکھا گیا ہے۔ ”کھاسرت ساگر“ کی اصل، جو پچاسی ہزارت میں لکھی گئی تھی، ”برہت کھا“ ہے، جو تالیف ہے۔ ”برہت کھا“ کی سات جلدیں مصنف نے خود آتش کر دی تھیں۔ آٹھویں جلد ہی گئی تھی جو چند ترجموں کی وجہ سے محفوظ رہ گئی۔ ۱۰۳۷ء میں حمید نے ”کھیر میں برت کھا“ بنائی ”لکھی جو برہت کھا“ کی باقیات البتہ حالات کا معلوم ترجمہ ہے (۱۳)

”فردا فرد“ اردو ترجمہ (۱۸۰۳ء) ابوالفضل کی فارسی تالیف ”معارفِ دانش“ کا ترجمہ ہے اور فقیر محمد خاں گویا کی ”ہستانِ حکمت“ (اردو ترجمہ ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء) کاظمی کی ”انوارِ کتبلی“ کا آزاد اور ترجمہ ہے۔ سبھی دونوں میں فرق ہے۔ ”کیلیدون“ کے قصوں میں ”فردا فرد“ پہلا اردو ترجمہ ہے جو ۱۸۱۵ء میں دو جلدوں میں نکلنے سے شائع ہوا۔ ”فردا فرد“ کا اردو متن توبہ سے نظر ثانی کے بعد ترقیاتی توضیح و حاشی کے ساتھ، پہلے بری کالج لندن کے پروفیسر اردو الیہ وڈ ایسٹ (Edward Eastwick) نے انگلستان سے ۱۸۵۷ء میں مرتب کر کے شائع

کیا۔ ۱۸۶۱ء میں لی پی منوال (T.P. Manual) نے ”فرد افراد“ کے اردو ترجمے کے ایک حصے کا انگریزی میں ترجمہ کر کے الفاظ و تراکیب کی فرہنگ کے ساتھ شائع کیا ۱۳۔ ”فرد افراد“ کے ردوبک اپنے نکلنے کو مجلس ترقی ادب لاہور نے دو جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۶۳ء، ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔ ”فرد افراد“ ”ہاش و بہار“ اور ”۳۰ رہنما مفضل“ کی طرح اردو ادب کی ایک اہم کتاب ہے۔

حفیظ الدین احمد نے ”معارف“ (فارسی) کتاب اردو ترجمہ بول چال کی عام اور سادہ و سہل زبان میں بہت دقت سے کیا ہے۔ اردو نثر کے اعتبار سے یہ ترجمہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا بکا سا اثر موجود ضرور ہے لیکن ”فرد افراد“ کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اردو ترکیب نوی فارسی ترکیب نوی پر غالب آگئی ہے جس سے نثر کے حسن بیان اور لفظ اداس میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا ہے۔ یہاں نثر کے دورگہ نظرات آتے ہیں۔ ایک رنگ دوسرے جھراؤں و سختی کی باتوں کے بیان میں نظر آتا ہے اور دوسرا رنگ جو حکایت کے بیان میں جھلکتا ہے۔ جہاں تک جملے کی ساخت کا تعلق ہے ان دونوں رنگوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ صرف انداز و لہجہ الفاظ کا فرق ہے۔ سخت و دانش کے باریک نکات کے بیان میں الفاظ مختلف آتے ہیں اور حکایت کے بیان میں الفاظ دوسرے آتے ہیں۔

بنیادی طور پر ان دونوں رنگوں میں بھی نثر کی زبان سادہ ہی رہتی ہے۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو نثر میں نہ صرف قصہ کہانیوں کو بیان کرنے کی پوری صلاحیت ہے بلکہ گہرے لفظیات، ابعاد، اظہار و انکاش کو بھی آسانی سے بیان کر سکتی ہے۔ اعتبار بیان سے پیدا ہونے والی جاذبیت اور عبارت کے رد و اُتسار سے ”فرد افراد“ کی نثر اردو نثر کے ارتقا میں خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ان ترجموں نے اردو زبان میں لکھنے والوں کو ایک ایسا اعتماد دیا کہ نئے لکھنے والوں کے سامنے اعتبار کا راستہ کھل گیا۔ ”فرد افراد“ سے یہ اقتباس دیکھیے کہ الفاظ بچاؤ کے ساتھ استعمال میں آ کر اور بات کو پوری طرح ادا کر کے نثر کو کس طرح بڑے اثر سے ہم آہنگ کیا اور ذہنیان کس طرح باریک نکات کو لفظوں سے جوڑ رہا ہے:

”ہاوص اس کے کہ فیروز خان جادو کی ذات میں سعادت، شرافت، عدالت، سخاوت، ہمدردی، داناؤں کی خاطر داری، سخا کی عزت، لگیوں کی صحبت، ملازموں کی پرورش، نکالوں کی تادیب، مظلوموں کی داری، یہ دامن سب پائی جاتی ہیں، جب بھی دیکھتا ہوں کہ دوز بردوز زمانے کی انگری ہے۔ گویا گھوڑا آسمان سے جاتی رہی، اعمال نیک اور اخلاق پندہ یہ سے کچھ باقی نہ رہا۔ راست بند، گمراہی کا طریقہ جاری۔ عدالت گم، ظلم ظاہر، دانش بے کار، داناؤں بھال، بے وقوفی اور کم ہمتی غالب، بلند ہمتی پست۔ دوست کم زور، دشمن کو زور، نیک آدمی تیران، بدکار معزز۔ مکر فریب ہر جا، راستی و وفا ناپید۔ جھوٹ کو تاثر، کج ہے اثر، حق پر جھٹ، مائل غالب، ہوا ہوس کی بھری لوگوں کی مرغوب، طبع احکام عمل کے ضائع کرنے کا طریقہ جاری۔ ہے چارے مظلم، ذلیل اور ظالم ہر دل مزخ۔ لالچ غالب، کائنات مطلوب۔ زبان ان کاموں سے شاد ہواں اور دینا ان طوروں سے خفاں (فرد افراد، جلد اول، ص ۴۴)

اس عبارت میں کوئی مشکل لفظ استعمال نہیں ہوا۔ یہ عام بول چال کی زبان کے وہ الفاظ ہیں جنہیں تعلیم یافتہ لوگ اور اپنی

تہذیب میں رہے ہوئے تربیت یافتہ عوام بولتے ہیں۔ اپنے زمانے کے حالات کی جو تصویر تاریکی میں ہے اس میں وہ خیال کی نگار ہے اور نہ انھوں کی نگار ہے۔ یہاں انھوں کو جس طرح نثر میں شغایا گیا ہے اس سے ایک ایسی سلاست اور ایسا آجنگ پیدا ہو گیا ہے جس سے عمارت میں روانی اور بیان میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یہی ”خود فروز“ کی نثر کا وہ حسن ہے جو اردو نثر کے ارتقا کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں نثر کی سادگی، خیال کے ہر پہلے نئے منظر کے مطابق، برقرار رہتی ہے اور سارا زور بات کو کچھ انھوں میں بیان کرنے پر رہتا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کے لیے اب ایک حکایت کی یہ عمارت چاہیے جس سے حکمت و دانش کے نکات سمجھانے کا کام لیا گیا ہے۔ یہ ساری کتاب اسی قسم کی حکایات سے بھری ہوئی ہے:

”عورت نے کہا: نقش ہے کہ ایک مرد پارسا سوداگر کے ہم سامنے میں رہتا تھا اور اس کی بدولت پارسا کی اوقات خوشی و کامرانی میں گذرتی تھی۔ سوداگر ہمیشہ شہداء و رنگی کی تجارت کیا کرتا اور ہر روز اس میں سے قصود پارسا کے یہاں بھیجتا اور وہ اس میں سے کچھ خرچ کرتا اور باقی گھڑوں میں رکھتا جاتا۔ ایک دن گھڑوں کو بھراؤ کچھ کروچا کہ اگر یہ ہاں سیر ہو، وہیں درہم کو پتھریں گا اور اپنا سر انجام کروں گا اور اس زور سے پانچ کمر ہاں مول لوں گا۔ وہ بے چارے بیٹے میں اتھیں گی اور ہر ایک کے دو دو بچے ہوں گے۔ ہر سال بچوں کے ہوں گے۔ دس برس میں ان کے بچوں سے کئی گنے ہو جائیں گے۔ ان میں سے بعض کو بچوں کا اور اس سے اوقات بھری کروں گا اور ایک بڑی (عورت) بھی بڑے گھرانے کی، اوصاف کر اس سے بچاؤ کروں گا۔ تو بیٹے بعد ایک لڑکا پیدا ہو گا تب اس کو تربیت کروں گا اور علم و ادب سکھاؤں گا۔ اگر کبھی بچاؤ کی کرے، اس عرصے سے جو میرے ہاتھ میں ہے اسے ادب دوں گا۔ فرض اس خیال میں آیا تو باہر آیا کہ خیالی بچاؤ لڑکے کے اپنے سامنے جانی کر عرصہ اخلاقی شہداء و رنگی کے گھڑوں پر بار۔ دس طاق پر دھڑے تھے اور آپ بچے اس کے مقابل بیٹھا تھا۔ جوں جوں عرصہ ان پر لگا، وہ ٹوٹ گئے، تمام شہداء و رنگی اس کے سر و صفا و نازکی اور کچھروں پر چڑھ کر وہ سب خیالی ایک بارگی جاتے رہے۔“ (خود فروز جلد دوم ص ۹۷)

اس اقتباس میں بھی ایک لفظ ایسا استعمال میں نہیں آیا جو عام بول چال کی زبان کا حصہ ہو، حتیٰ کہ عربی و فارسی الفاظ پر بھی اردو زبان کے روزمرہ کارک چڑھا ہوا ہے۔ لفظ ”بعض“ اردو جمع میں بعضوں کی صورت میں آیا ہے۔ اس طرح ”اوقات بھری“ کی بھی یہی صورت ہے۔ حلیۃ الدین شعوری طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ فارسی عربی انھوں کے بجائے ایسے الفاظ لائیں جو اردو روزمرہ و بول چال میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ ”گاڑھی“ کو ”دھنی“ لکھا ہے۔ ایک جگہ ”خیر سازوں“ کے لیے طبعیت اردو لفظ بہت تو (ہاں) بنانے والا لکھتے ہیں۔ ساری کتاب میں یہی صورت نظر آتی ہے۔

”خود فروز“ میں انھارویں صدی عیسوی میں بولی جانے والی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی لیے میرامن، انیسویں، حیدری، دلا کی طرح بعض ایسے الفاظ ملتے ہیں، جو آج متروک ہو گئے ہیں مثلاً ”بھراؤ تپاں ہیں“۔ ”نہو نکشیں ہیں“۔ ”انھوں سے نہیں“۔ ”نہے۔ دے۔ نکلان و غیرہ حرف جار کا کی۔ کے۔ کا استعمال بھی دیکھا ہے جیسا حیدری اور دلا کے پاس ملتا ہے۔ ”روزمرہ“ بھی دیکھا ہے جیسا کہ دوسرے نثر نگاروں کے پاس ملتا ہے۔ بول چال کی سادہ

دہلیس زبان میں ترجمہ تصنیف و تالیف فرسٹ و لیم کالج کی مناسبتی ضرورت تھی۔ ہر وہ کتاب جو کالج کے لیے مصروفی کی بنا وہاں سے شائع ہوئی اس کی نثر اسی حراج اور اسی رنگ کی حامل ہے۔ کالج نے سادہ و سلی کی اسی روایت کو اردو میں عام کر کے اردو نثر کو ترقی میں اسلوب کے ظہور سے نکال کر حقیقی چاکھی حقیقی زندگی سے قریب کر دیا۔ یہی اسلوب بیان ان شخصہ و کتب و تاریخ میں ملتا ہے جو کالج کے لیے فارسی سے اردو میں ترجمہ کر لئی گئیں اور جو آج تک ادب و علم کی مختلف جہاں۔

”میاں بدایوں“ اپنے نئے نام ”خود افروز“ کی وجہ سے گوشت کم نامی میں چڑی رہی۔ اگر حقیقۃً اللہ میں اس کا نام ”میاں بدایوں“ ہی رہنے دیتے یا ”انوار کمالی“ (اردو) رکھ دیتے تو اس کی بچکان آسان اور اس کی مقبولیت عام ہو جاتی۔ دو سو سال پہلے کی یہ زندہ اردو نثر جدید روایت نثر کا ایک اہم ترین ہے۔ اسی روایت کو طویل مٹی جاس افسانے نے آگے بڑھایا جن کا مطالعہ ہم آگے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] خود افروز، جلد اول، شیخ حفیظ الدین احمد، ص ۲۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۲] گل کرست اور اس کا عہد، محمد حقیق صدیقی، ص ۶۷ تا ۷۸، مجلس ترقی ادب دہلی ۱۹۷۹ء

[۳] عرضی (درخواست) کی اصل عبارت جمیل فتویٰ نے اپنی تصنیف ”اردو نثر کا ارتقا“ میں اصل سے نقل کی ہے، ص ۶۰، مادہ و آئینہ کی سند، کراچی ۱۹۸۶ء

[۴] *Origins of Modern Hindustani Literature, Source Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi P 126, Aligarh 1963*

[۵] خود افروز، جلد دوم، حفیظ الدین احمد، ص ۲۸۵، مرتبہ صدیقی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۶] ایضاً، ص ۲۸۵-۲۸۶

[۷] خود افروز، جلد اول، ص ۳۰۳-۳۰۵، لاہور ۱۹۶۵ء

[۸] *The Annals of the college of Fort William, Thomas Roebuck, P26, Hindostani Press, Calcutta 1819.*

[۹] خود افروز، جلد اول، ص ۲۹۸، نکلہ والا

[۱۰] خود افروز، جلد اول، مقدمہ نقاش رسد پک، ترجمہ نقاش احمد صدیقی، ص ۲۹۹-۳۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء، [۱۱] ایضاً

[۱۲] خود افروز، جلد اول، ص ۲۹۲، نکلہ والا

[۱۳] اردو کی نثر کی داستانیں، گپیاں چند، ص ۳۳۵-۳۳۶، مادہ و آئینہ کی تصدیق ۱۹۸۸ء

[۱۴] *Linguistic Survey of India, G.A Grierson, Vol IX, Part I, P33, Motilal Banarsi Das, Delhi Reprint 1968.*

گیارھواں باب

خلیل علی خاں اشک

اردو داستان نویس اور سائنسی تالیف کی ابتدا۔ حالات و مطالعہ:
داستان امیر حمزہ، رسالہ کائنات، جو، نگار خانہ، چٹکین وغیرہ۔

خلیل علی خاں اشک فورٹ ولیم کالج کے وہ ادیب ہیں جو اپنے نام سے زیادہ اپنے کام سے مشہور ہیں۔ ”داستان امیر حمزہ“ کو سب جانتے ہیں اور یہی ان کی اولیت ہے۔ خلیل احمد خاں اشک اہل زبان تھے اور اپنی تہذیب میں پوری طرح رہے۔ جسے بولے تھے۔ جیسا کہ خود اشک نے لکھا ہے (ام) خلیل علی خاں نام اور اشک تخلص تھا۔ ان کے سال ولادت وہاں کا معلوم نہیں انھوں نے بتایا ہے کہ وہ شاہجہاں آباد میں پیدا ہوئے اور بچپن ہی میں فیض آباد (اوچھ) آ گئے اور پچیس سنی قیڑ کو پہنچے۔ یہ نواب شاہجہاں الدہلوی (۱۳۱۵ء-۱۳۷۷ء) کا زمانہ تھا۔ ان کی تعلیم درجہ بیٹھ میں ہوئی اور شفا اور ان کی محفلوں میں شیخ زادہ حاصل کیا۔ جہاں دار شاہ کی خدمت میں مدت تک ریاض رہے۔ جہاں دار شاہ کی وفات (۱۸۸۸ء) کے بعد وہ عیال معاش میں سرگرداں رہے ۱۳۰۹ھ (۱۸۹۳ء) میں وہ بنگال چلے آئے۔ یہاں بھی وہ محکموں کی ملازمت سے شرف اندوز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد ۱۳۱۵ھ (۱۸۹۹ء) میں گلشن آگے لکھی یہاں کا مختلف محالہ دیکھ کر خانہ نشینی ہو گئے۔ ایک دن انھیں قاضی القضاات قاضی محمد نعیم الدین خاں صاحب مولوی سعید الدین کی زبانی معلوم ہوا کہ بکری بڑی مالکوں نے گلشن سے کئی شاعر بلائے ہیں اور مرزا کاظم علی جوہر بھی فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہو کر نکلتے آئے ہیں۔ خلیل علی خاں اشک نے صرف ان سے واقف تھے بلکہ گلشن میں شعر و شاعری کا فن بھی ان سے حاصل کیا تھا۔ اشک نے بتلایا ان کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ جو ان ملازم سے ملے اور کہا کہ تمہارے گلشن میں رہتے ہوئے تم اب تک جان گل کر سٹ سے نہیں ملے۔ انھوں نے کبھی بہادر کے علم سے بڑے صاحب (ریڈیٹ) مسز اراکٹ کو گلشن سے قصہ گو بھگانے کے لیے لکھا ہے اور وہاں سے کوئی قصہ گو آئے تو چار نہیں ہے۔ جو ان نے کہا کہ اس مسئلے میں تم ان سے ملاقات کرو۔ جو انھیں اپنے ساتھ لے گئے۔ گل کر سٹ اشک سے مل کر خوش ہوئے اور ان کی ملازمت کے لیے جی ایل اے کو پیش کرنے کا وعدہ کیا اور ساتھ ہی زبان رنات میں قصہ امیر حمزہ تصنیف کرنے کی فرمائش کی۔ خلیل علی خاں اشک اس کام میں مصروف ہو گئے۔ ابھی چند داستانیں ہی لکھی تھیں کہ ”سب سے زانے کی باتوں بچی کے“ مضمون پر گرانی گزری اور کام پڑھیں چھوڑ کر پھر خانہ نشینی ہو گئے۔ یہ احوال سن کر مولوی سعید الدین انھیں ہر برٹ ہارنگٹن (Herbert Harrington) کے پاس لے گئے۔ یہ وہی صاحب ہیں جو ۱۸۰۱ء-۱۸۰۶ء تک شعبہ فارسی سے حیثیت پر و فیسر رہے اور فورٹ ولیم کالج آنے سے پہلے صدر جماعتی فکلتہ میں مامور تھے۔ ہارنگٹن نے انھیں قتل دی اور وعدہ کیا کہ ان کی خاطر سے وہ کالج کو قتل کو خط

لکھیں گے۔ جلد ہی ان کی شہرت سے ایک برس روزگار ہو گئے اور پھر گل کرسٹ نے انہیں ہارنگٹن سے مانگ لیا۔

جیسے ہی وہ شیونہ بندھ جاتی ہیں آئے گل کرسٹ مراٹ کے کھانے کے بعد ایک کوئے کے دریا کا گے کے گاہ پر کے کمرے میں طلبہ کے ساتھ بیٹھ جاتے اور انہیں دہاں داستان سناتے۔ ایک بار وہ میں بولتے اور گل کرسٹ انگریزی میں ترجمہ کر کے طلبہ کو بتاتے جاتے اور ساتھ ہی زبان کے نکات کی بھی وضاحت کرتے جاتے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ اس طرح سے طلبہ کو بہت فائدہ پہنچا۔ کچھ دن کے بعد جب پہلی مجلس برخواست ہوئی تو ایک ۱۸۰۳ء کو تیس روپے ماہوار پر قرضی مقرر کر دیے گئے۔ گل کرسٹ نے کہا کہ کچھ دن بعد کوئی "کام لائق تھمارے جو جو ہوگا"۔ اب دہن میں وہ انگریزی میں طلبہ کو جاساتے اور دوسری سرکاری فرمائشوں کو پہلا لائے اور مراٹ کو امیر خزانہ کا قصہ تحریر کرتے۔ اسی زمانے میں انھوں نے رسالہ "کائنات جو" تصنیف کیا۔ اسی زمانے میں قصہ رضوان شاہ، جھنگرخانہ بھگن (گھڑا بھگن) کے نام سے موسوم ہے، مسٹر ریکش مارڈاؤنٹ (Rissetts Mordaunt) کی فرمائش پر تصنیف کیا۔

۱۲۱۹ء ۱۸۰۵ء میں انھیں کے لیے اور انہیں کی فرمائش پر "اندازے بنیاد دلی سے سنو حال تک شاہ عالم کے" دلی کے بادشاہوں کے احوال لکھے اور "انتخاب سلطانین" اس کا تاریخی نام رکھا۔ ۳۰ دسمبر ۱۸۰۵ء کو کانپور کونسل نے انھیں مٹھی دہدہ اول مقرر کر کے گواہ چالیس روپے ماہوار کر دی (۲) ۱۸۰۹ء ۲۲۲۲ء میں ایک نے اور افضل کی فارسی تالیف "اکبر نامہ" کا اردو میں ترجمہ کیا اور "کتاب واقعات اکبر" اس کا تاریخی نام رکھا (۳) اور ۲۲۹۹ء ۱۸۱۱ء میں جو منصور سعید اور الفرج ظیل کی کتاب "اوصاف الملوک وطریق الخوارج" کا "مختصر الفوائد" کے نام پر اردو میں ترجمہ کیا (۴) اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۱۱ء تک کانپور سے اس کے بعد کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کہاں گئے اور کیا کرتے رہے۔ اگر کانپور سے واپس رہتے تو رائے تالیف کا کوئی نہ کوئی کام اس سے ضرور لیا جاتا۔ لیکن ہے کہ اسی زمانے میں چار ہو کر ملے کو پیارے ہو گئے ہوں۔ ان کے سارے کام اب تک چھپ کر سامنے نہیں آئے لیکن ان کا نام "داستان امیر خزانہ" کی اولیت کے باعث تاریخ ادب میں ہمیشہ محفوظ رہے گا۔

ظیل علی خاں ایک نے خورشید و لمعہ کانپور سے واپس آئے گل کرسٹ کے زمانے میں گل چھ کتابیں ترجمہ تصنیف کیں جن میں سے صرف ایک یعنی "داستان امیر خزانہ" کانپور سے شائع ہوئی۔ باقی پانچ غلطی نسخوں کی صورت میں محفوظ ہیں اور اب ہمارے دور میں دو کتابیں ہیں: "نگار خانہ بھگن" اور "کائنات جو" ڈاکٹر عبادت بریلوی نے دریافت کر کے مرطبہ و شائع کیں۔ آئندہ طور میں ہم ایک کی تصانیف و تراجم کا مطالعہ کریں گے۔

(۱) داستان امیر خزانہ ظیل علی خاں ایک کی پہلی تالیف ہے جو انھوں نے خورشید و لمعہ کانپور سے واپس آنے کے فوراً بعد گل کرسٹ کی فرمائش پر، ۱۲۱۵ء ۱۸۰۱ء میں مکمل کی۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق اس کا ماخذ فارسی زبان کی تالیف ہے جو "مردوخزانہ" کے نام سے جانی جاتی ہے۔ "پہلی ایک مخصوص کتاب کا نام ہے جس کے خطوط بھی ملتے ہیں اور مطلوبہ حاشیہ بھی ہے۔ یہ طبع ان سے بھی شائع ہوئی اور قول کشور پرکس سے بھی۔ اس کے سات جے ہیں۔ طبع ان کا اپنے بھگن دو جلدوں میں ہے۔ پہلی جلد میں تین جے اور دوسری جلد میں سات جے ہیں۔ ان خطروں کو اردو کے ختم و خزانہ کی ابتدائی شکل سمجھے جتنا چاہیں خصوصاً میں دو کو علیحدہ نام ہی دیا گیا ہے۔ اردو نام وارد واردی نام۔ مردوخزانہ و اردو میں نہیں ملتی (۲) لیکن اس کے برخلاف ایک نے اپنا ماخذ ملال بکلی کی تصنیف بتایا ہے۔

اردو میں "داستان امیر خزانہ" لکھنے کی اولیت کا شرف ایک کو حاصل ہے اور اسی کی نکتہ سے بعد میں مول

کشتور پر لکس کی ۳۶ ضخیم جلدیں علم لیتی ہیں جن میں سے چند اخذ و ترجمہ کے ذیل میں آتی ہیں اور باقی زیادہ تر طبع زر ہیں۔ اشک کی امیر جزوہ فوت و دلم کالج سے ۱۸۰۳ء پہلی بار ہوئی (۱۶) اور اس کے بعد اس کے متعدد دلیلی مختلف اشاعتی اداروں سے آج تک چھپتے چلتے آتے ہیں۔ میرے کتب خانے میں موجود اس کے چھاپے نشین اس وقت میرے سامنے ہیں۔ اس کتاب کو پہلے مطبوعہ دلیلی نشین کو فیض آباد کر مرتب و شائع کرنے کی اس لیے ضرورت ہے کہ اشک کی یہ تصنیف داستان امیر جزوہ کے سلسلے کی اردو داستانوں کی قمارت کی بنیاد کا پہلا حجر ہے۔

”داستان امیر جزوہ“ کے ”سبب تالیف“ میں اشک نے بتایا ہے کہ یہ کسی کی طرف پائش پر کب اور کس لیے لکھی گئی ہے اور قصبے کے آخر میں اسی سلسلے کی دوسری ضروری معلومات بھی فراہم کی ہیں اور لکھا ہے کہ:

”یہ محترم امیر قصور رکھتا تھا کہ ہائیسوں جلدوں کو تصنیف کرے۔ پر زمانے نے نہ چاہا۔ جس پر بھی اس دہلی میں اسی داستان مع مغزوہ مرکب لکھی ہیں۔ بعض داستان اس میں اور داستان کی ہیں اور بعض غین کی۔ سب طاکر اسی داستان ہوئی۔ یہ تصنیف ملا جلال لکھی کی ہے۔ اس جلد کو مولوہ قصہ کہتے ہیں لیکن بنیاد قصہ۔ اس چار جلد تک قصہ خود سال سے یعنی لاکھ۔ اور ”ہر جزوہ نامہ“ کی جلدوں کو جو بانی قصہ کہتے ہیں اور کو چک باختر و بالا باختر کہتے ہیں۔ خود یہاں اور شبلیہ و پائیں باختر اور امیرج نامہ کی جلدوں کو آخر جو بانی مشہور کیا ہے۔ ”مصدقہ نامہ“ کی جلدوں کا نام شروع ہی رکھا ہے اور تو راج نامہ کو کہتے ہیں۔ ”مصلح نامہ“ میں قصہ آئے ہوتا ہے۔ ان نو دفتروں میں ہائیس جلدیں مشہور کی ہیں۔ ان سب میں احوال صاحب قرآن کا ہے اور کوئی عیاری، چہ فر یا نکایت زمانے میں اسکی نہ ہوگی جہاں قصبے سے باہر ہوگی۔ چنانچہ استادوں نے عجیب عجیب طرح کی اعتراضیں، خاندانہ گیمیاں، جگہ گیمیاں، شب غروب و قزاقی، حصار و پائیں لکھی ہیں اور چوریاں، عیاریاں، دستکاریاں، جہاں تک ہیں سب اس میں ہیں۔ مشق اور طسم اقسام کے۔ غرض کوئی افغان اس سے باہر نہیں۔ سنہ بارہ سے سترہ (۱۲۷۰ھ) مطابق الفار و سود و مسوی کے یہ جلد (مصلح) نو دفتر خانے میں مسخر جان گل کرست صاحب کے چار ہوئی (۱۷)“

”داستان امیر جزوہ“ کا احوال پانچواں ہے جو فارسی داستان کا ہے جسے اشک نے ملا جلال لکھی سے منسوب کیا ہے۔ قصبے کی حد تک اشک نے اصل فارسی قصبے کی عیاری کی ہے لیکن باقی بیانات میں بعد ستانی لکچر کا اس طرح سودیا ہے کہ یہ داستان بعد داستان کی تہذیب کے رنگ میں رنگ گئی ہے۔ کھانا پینا و طرز زندگی رسم و رواج، ادب و آداب، طور طریقے، جنگ اور مسرکوں کے رنگ و ڈھنگ سب پر بعد مسلم لکچر کی چھوٹ ہے۔

اشک کی ”داستان امیر جزوہ“ میں سب مغزوہ مرکب داستانوں کو طاکر ۸۸ داستانیں ہیں اور یہ سارے قصوں اور ضخیم داستانوں کی بنیادیں ہیں۔ یہاں دو کردار زیادہ نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک امیر جزوہ کا اور دوسرا امیر و مہار کا۔ امیر جزوہ خیر و نیکی کی تشبیل ہیں اور امیر و مہار راہی مہار یوں اور قصور سے سارے قصبے میں جہاں ڈال دیتے ہیں۔ حکیم بزرگ حمزہ کا کردار حکمت و دانائی کی تشبیل ہے جو اپنی عقل و حکمت سے بے چیدہ سے بے چیدہ مسئلوں کی تختیاں سلجھا رہا ہے۔ سارے کردار مثالی کردار ہیں۔ تو بے تکلیف سے زبان و مکان کے فاصلے مٹ جاتے ہیں اور ہر مشکل آسان ہو جاتی ہے اور داستان سننے یا پڑھنے والا خود بھی تکلیف کے پروں پر اڑنے لگتا ہے۔ زوال پانچ بر معاشرے میں نیا حوصلہ بلند کرنے کے لیے اس دور میں ان داستانوں نے ایک ایسی روح بھونکی کہ بہت جلدی بلند حوصلگی سے چل گئی اور فرد و معاشرے کو کھلم کھلا ارادہ وسیع میدان انھما آئے لگے۔ داستانیں بتاتی ہیں کہ مشکل موقع پر کیا کرنا چاہیے۔ حکمت کو فتح میں کیسے

بلا جاسکتا ہے۔ متضاد کرداروں کی عدد سے زندگی کو کیسے متاثر ہا سکتا ہے۔ یہ داستانیں گہر خیال، عمل و کمال اور متضاد قوتوں کے لحاظ سے نئی زندگی کا راستہ دکھاتی ہیں۔ انھارویں صدی کے جیو نے جس نظم "داعیہ" اور "گلست" و "خجستہ" کو جنم دیا تھا اور جس کی آواز انھیں سچے کی شاعری میں سنائی دیتی ہے، انھیں سوئیں صدی کے مذہبن نے نظم "داعیہ" اور "خجستہ" کی گھست کی اس کے کائنات داستانوں کے ذریعے لکھا کر دیا اور نئے "خجستہ" کی آواز داستانوں کی خجستہوں اور خجستہوں سے بلند ہونے لگی۔ اس دور میں داستانوں کی مقبولیت کا بنیادی سبب یہ تھا کہ "بندہ مسلم" "خجستہ" کی تعریف کے لیے آمادہ اور دہرا تھا۔ انھیں سوئیں صدی میں ان داستانوں نے احساس گلست کے گرم سرخ کو بے کور داستانوں کے خطے پانی میں بجھانے کا عمل کیا۔ انھیں چڑھ کر خجستہ، عقل و معنی و حقیقت، عمل اور بے عملی اور اچھے برے میں تمیز کرنے کی قوت تازہ ہو جاتی ہے۔ ظہیل علی خاں انکب کی یہ داستان اس سمت میں پہلا جز اقدم تھا اور یکجا پہلا قدم "داستان امیر حمزہ" کو قبولیت کے مسئلہ پر مبنی دیتا ہے۔ اس طرح اس داستان نے ایک طرف خواہ موزوں کو سادہ و کل زبان میں اردو زبان و لکچر دکھانے کا کام کیا اور ساتھ ہی دوسری بھی پیدا کیا کہ داستان کو نئی کی روایت نے داستان نویسی کی طرف رخ کر لیا۔

قصہ کا اردو نثر (میراج)، آرائش محفل (میدری)، مذہب عشق (نہال چند لاہوری)، ماہ و محل اور کام کنڈک (ولا کو غیرہ قصہ گوئی کے ذیل میں آتے ہیں لیکن "داستان امیر حمزہ" کی نکت و مواد اور طرز بیان کے اعتبار سے داستان ہے۔ یہ اردو زبان میں لکھی جانے والی پہلی داستان ہے۔ قصہ میں سناؤ ہوتا ہے۔ داستان میں پھیلاؤ ہوتا ہے۔ ایک داستان ایک رات کو سنانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ انکب کی "داستان امیر حمزہ" میں پھیلاؤ کے ساتھ جو سناؤ ہے اس کا سبب یہ ہے کہ یہ داستان انھوں نے خود نظم کاغذ کے نو آواز نثر پر انھوں کے لیے لکھی تھی اور اس کے پھیلاؤ کا رخ کتر پختہ کر کے سناؤ کی طرف کر دیا تھا۔ آنے والے زمانے میں جو داستانیں لکھی گئیں ان کے قارئین اگرچہ نہیں بلکہ اہل زبان تھے۔ ایسے قارئین جو اس تہذیب میں رہے ہوئے تھے۔ اس طرح قاری کے بدلنے سے آئندہ کی داستانوں کی زبان، طرز اور ان کا رنگ بھی بدل گیا۔ گل کرست نے انکب سے کہا تھا: "اس قصہ کو زبان میں اردو نے معنی کی لکھ کر صاحبان جہتوں کے پڑھنے کو آسان ہونے"۔ سادہ اردو نے معنی میں داستان کہنا یا لکھنا بھی اس سزا کا جو ہر ہے اور یہی انکب کی آخری معنی ہے۔ مثال کے طور پر یہ عبارت پڑ ہے:

"ان دنوں موسم گرما تھا۔ دل آرام نے یوز سے کوکھ ان دنوں تم کو بڑی صحت معلوم ہوتی ہوگی۔ تم یہ کام کرو کہ یہاں تھے کہیں بڑا گڑھا تلاش کر کے اس میں گڑھوں کو جمع کرو کہ جالے میں مٹکی لگیں۔ اس نے جگر کھینچ کر کچ کھتی ہے۔ خدا کے فضل سے گھر میں کمانے کو ہے۔ یہاں کے دامن میں ایک خار تلاش کر کے اس میں گڑھیاں جمع کر کے ڈھیر کیا اور اسے گھر میں آ کر آ سودگی سے دھوئے لگا۔ کتنے دن بعد جب جالے کا موسم آ پانا لگا تھا بادشاہ اس یہاں کے لیے نکال کھینچے تو بادشاہ اس روز وہاں اترا۔ اس روز رات کو انکی طرف چڑی کا قلم نظر مارے سردی کے سر جاتا۔ لوگوں نے جاکر ان گڑھوں کے کھیر سے جگر دور رکھے اور آگ لگادی اور تمام رات سارے لشکر نے آگ تاپ تاپ کر اپنی جانیں بچائیں۔ صبح کو بادشاہ کو کچ کر کے اپنے قلعے میں داخل ہوا۔ جب وہ لکڑ پار اور تین دن کے بعد اس خار پر آیا کیا دیکھتا ہے کہ تمام گڑھیاں جل کر راکھ ہو گئیں۔ ڈنڈہ کر خوب دویا۔ لیکن اس مکان میں سونے

کی کان تھی۔ اس آگ کی گرمی سے جاگ کھڑے تھیں پھر کی صورت بن کر رہ گئیں۔ اس بڑے سے دانستے دل آرام کے دکھلانے کے کئی گرام اس کو تے سے بھر لیے اور ایک اس میں سے پھر کی سل ڈھائی کر پے چورتوں کے مصالطہ پہنچے کو ٹھپ ہے۔ دل آرام کو وہ کو تے دکھلانے اور وہ سل دی۔ دل آرام کی آنکھوں میں اس پھر کے لوہے کچھ ٹھنک سے نظر آئے۔ از بس کو کا حلقہ تھی، پھر کی کوک سے کمر بچ کر دیکھنے کو سوتا ہے۔ بہت خوش ہوئی۔ خدا کا شکر ادا کیا اور بڑے سے بچ چھڑا ایسے چھڑا ہاں اور بھی ہیں؟ کہا بہت چنے سے چیا۔ [۸]

ساری داستان بول چال کی اسی سادہ و سلی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس اقتباس میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ بن کر پہلے سے سب کی زبان پر نہ چڑھا گیا ہو۔ اس مہارت کو چننے ہوئے کوئی لفظ ایسا نہیں ملتا جسے لغت میں دیکھنے یا کسی سے پوچھنے کی ضرورت نہ پڑتی ہو۔ یہاں کوئی منفرد اسلوب بیان نظر نہیں آتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ کام کی بات کام کی زبان میں سیدھے سہاویہ بیان کی چادر ہے۔ اس کا لہجہ بول چال کی زبان کا لہجہ ہے۔ کئی جگہ جملہ اپنے سے پہلے قطعے سے کٹ جاتا ہے لیکن بولتے وقت ہم بھی ایسا ہی کرتے ہیں۔ جملوں کا گہرا رہا بولتے وقت بولنے کی مہارت میں قافیہ رکھنے کا خیال نہیں کیا جاتا۔ یہ بات لکھتے وقت کی جاتی ہے۔ ایک نے بول چال ہی کی زبان میں یہ داستان لکھی ہے اور سارے مناظر، سارے رسم و رواج کا بیان سارے لہجہ، آداب، رنگ و ہنگ و ہنگ کے بیان، عشق و عاشقی کے قصے اسی سادہ و سلی زبان میں ادا کیے ہیں۔ یہاں جملے چھوٹے ہیں۔ بول چال کی زبان میں عام طور پر چھوٹے جملے ہی استعمال ہوتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس داستان کے اسلوب بیان میں یکسانیت ہے۔ انکھار میں قدرے کچا لکھا ہے۔ یہاں وہ رچاؤ نہیں ہے جو بھیراں کے ہاں محسوس ہوتا ہے اور تو دیکھی روایتی ہے جیسی آرائش محفل (میدری) کی سادہ مگر کامیاب رنگ ہے لیکن بات پورے طور پر داستان چننے والے اپنے دالے تک ضرور پہنچ رہی ہے۔ لیکن اس مگر کا مقصد تھا۔ فوریت و لیم کا کچھ نہ بڑا اثر تو لکھی کی جتنی روایت و جدوجہد میں آ رہی تھی انکھ کی بہ نثر اس پر پوری اترتی ہے۔ بعد میں آنے والے لکھنؤ کے داستان گو یوں نے اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے پٹری کی اس سادگی کو اختیار نہیں کیا بلکہ نثر کو رنگین، وسیع و پھنی اور عربی و فارسی الفاظ استعمال کر کے اس رنگ سے قریب رکھا جو اس تہذیب کا پسندیدہ رنگ تھا۔ لیکن وہ نثر بھی جو طہیز خواص میں مقبول تھی اور ابھی یہ طبقہ سارے معاشرے میں مرکب کاغذ تھا۔ لکھنؤی داستانوں کی نثر پر فارسی ترکیب لکھی کا اثر گہرا ہے نثری جملے کی فارسی ترکیب لکھی کی وجہ سے یہ نثر کاغذ سے جدا ہے لکچہ اور طرز بیان سے دور ہے جب کہ ”پانچ دیوار“ آرائش محفل (میدری)، دولا کی ”ماہر عقل اور کام کنڈلا“ اور انکھ کے ”کارخانہ چھین“ میں اردو نثر فارسی ترکیب لکھی سے آزاد ہو رہی ہے۔ پانچ دیوار انکھ کی آزاد ہو گئی ہے۔ تہذیب کے اثرات کس طرح تخلیقی ذہنوں اور ماہرہ و فراڈ کو متاثر و مطلوب کر دیتے ہیں۔ فوریت و لیم کا کچھ کی داستان کی نثر اور انیسویں صدی میں لکھنؤی مرام پر اور دہائی میں لکھی جانے والی داستان کی نثر اس کی واضح مثال ہیں۔

(۴) رسالہ ”کائنات“ جو: یہ انکھ کی دوسری کتاب ہے۔ لفظ کا کے معنی خفا اور ہوا کے ہیں۔ انکھ نے لکھا ہے کہ ”نظام ہے کچھ کا زمین و آسمان کے یعنی یہ زمین سے آسمان تک وسعت ہے اس کو“۔ [۹] کہتے ہیں [۱۰] ابھی اس رسالے کا موضوع ہے جسے انکھ نے اس فصلوں (اجزاء) میں بیان کیا ہے۔ انکھ نے یہ رسالہ جان گل کرست کے کہنے پر ہریت دار لکھنؤ کے لیے ۱۸۶۱ء/۱۲۰۴ھ میں تصنیف کیا تھا۔ گل کرست کے خط نظام کا کچھ کو نسل مورد

۱۹ اگست ۱۹۰۳ء سے معلوم ہوتا ہے کہ ”رسالہ کائنات کو“ شائع ہو چکا تھا [۱۰] لفظ تعریف سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ کسی فارسی یا عربی کتاب کا اردو ترجمہ نہیں ہے بلکہ ایک نے اپنے علم اور مختلف عربی فارسی کتابوں کی مدد سے یہ رسالہ اردو زبان میں لکھا ہے۔ اس رسالے میں اصطلاحات زیادہ تر عربی زبان سے لی گئی ہیں کہ کبھی اس زمانے میں مدرسوں میں دارج تھیں لیکن جہاں ضرورت پڑتی ہے ایک وہ اس اردو الفاظ یا اصطلاحات بھی لکھ دیتے ہیں۔ یہ اردو زبان کی پہلی سائنسی تعریف ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں اتنی قوت و صلاحیت ہے کہ وہ قلم کار کاتبوں کے علاوہ سائنسی و تاریخی موضوعات کے لیے بھی آسانی سے استعمال ہو سکتی ہے۔ اصطلاحات کے علاوہ اس کی عبارت بھی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ گاہ گاہ فارسی ترکیب نحوی کا اثر ثابت کیا ہے جو ”دوستان امیر حمزہ“ میں ہے نہ کہ نظر آتا ہے۔ سچا قلم کار ہے جس سے اردو زبان کے سائنسی اعتبار کی قوت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

”ذولے کا باعث یہ ہے کہ بحارات کثیف و جویں کے مرکب ہو کر کچ زمین کے چھس ہوتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ اس سے نکلیں۔ جب راہ نکلنے کی نہیں پاتے زمین کو جنش میں لاتے ہیں لیکن ان کے ذور و حرکت سے زمین میں لرزہ پیدا ہوتا ہے اور ذولہ ہے جس کو ”بھٹکی چال“ کہتے ہیں۔ بھٹکے ہوئے ہوتے ہیں یہ بھی ہوا ہے کہ ذولے میں جنش کے بعد زمین شق ہوئی اور اس جائے شط آگ کا نکلا۔ ایک کتاب ہے ”مقول مشرق“ اس میں ذولے کی عجیب عجیب تعلیم لکھی ہیں۔ چنانچہ کسی وقت میں ایک ملک کے درمیان ذولہ نہایت زور سے ہوا تھا کہ وہ شہر و دیہ کے کنارے تھا۔ بعد وقتہ حادثہ دیکھیں تو وہاں عمارت کی دوسری طرف چاری ہوا اور وہ عمارت اس کے دوسرے کنارے پر ہو گئی۔“ [۱۱]

”رسالہ کائنات ۵“ کی نثر سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ایک گوربان دیوان پر قدرت حاصل ہے اور وہ موضوع کی مناسبیت سے زبان کو استعمال کرنے اور سادہ و صاف زبان میں اپنا مطلب ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس کی نثر سے کم سے کم لفظوں میں موضوع کو بیان کرنے کی قوت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہر جملہ بات کو آگے بڑھا رہا ہے اور دہرانے کے عمل سے پاک ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے موضوع کو بیان کرنے والا صاف ذہن کا مالک ہے اور اردو زبان کے جملے کی ساخت اس کی اپنی ترکیب نحوی کے مطابق بلل رہی ہے اور بات چیت کے سچے کی جگہ سے نکلیں کہیں فعل (Verb) کی نشست بدل گئی ہے۔ بات چیت میں اکثر یہی ہوتا ہے۔ یہ صورت آج کی نثر میں بھی دکالے کی زبان میں ملتی ہے۔

(۳) نگار خانہ بھین: جس کا ایک نام ”نگزار بھین“ بھی ہے مالک کی تیسری کتاب ہے۔ راجل انشیا ایک سوسائٹی لندن کے قلمی نئے کے مطابق اس کا نام ”نگزار بھین“ ہے لیکن خود ایک کے قلم کار تاریخ سے واضح ہوتا ہے کہ اس کا نام ”نگار خانہ بھین“ ہے۔

کہا کہ واقعی کیا خوب ہیں کھسے یہ جز بجا ہے کہسے گراں کو ”نگار خانہ بھین“

”انتخاب لطایف“ میں بھی ایک نے اس کا نام ”نگار خانہ بھین“ ہی لکھا ہے اور یہی اصل نام ہے۔

”نگار خانہ بھین“ میں ایک نے رضوان شاہ اور روح الطراوی کی زاد کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس قصہ کو جیسا

کہ راجل انشیا ایک سوسائٹی لندن کے نئے سے معلوم ہوتا ہے ”انھوں نے“ ہے۔ ایچ لویت (J.H. Lovett) [۱۲] کی خاطر اردو نے معنی کی زبان میں ۱۲۱۹ھ/۱۸۰۴ء میں تیار کیا کہ ”اس کے مطالعہ فرمانے سے طبیعت کو فرحت حاصل

ہو لیکن "نگارخانہ جین" کا وہ نسخہ جو انشا تک سوسائٹی کھلکھوٹ میں محفوظ ہے اس کے دیباچے میں انشک نے لکھا ہے کہ ورنی کے عہد میں سن بھری بادشاہیں اور اٹھارہ سو چار بھوسی میں ستر سو ڈاؤنٹ رکھیں (Mordant Ricketts) کی خاطر زبان اردو نے معنی تارکین (۱۳) معلوم ہوتا ہے کہ انشک نے کم از کم اس کے دو نئے چہرے یا کرائے تھے اور وہ مختلف عہدوں کو الگ الگ ان کے نام کے ساتھ وزارتیں مہارت بدل کر پیش کیے تھے۔ "نگارخانہ جین" میں کہیں بھی نکل کر سن کا نام نہیں آیا۔ "انصاف سلطانین" میں انشک نے لکھا ہے کہ انھوں نے "نگارخانہ جین" ستر ہزار ڈاؤنٹ رکھیں کے واسطے تصنیف کیا ہے" (۱۴)

انشک نے "نگارخانہ جین" کو "تصنیف" بتایا ہے مگر یا یہ ان کا طبعی ذائقہ ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ کاظم علی جوآن سے جب کھلکھوٹ میں انشک کی ملاقات ہوئی تو انھوں نے بتایا تھا کہ کالج میں قصہ گوئی جگہ خالی ہے اور جب وہ کالج پہنچے تو یہی کام نکل کر سٹ نے انشک سے لیا تھا۔ وہ روز رات کوٹلے کے سامنے داستان گوئی کرتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ فیض آباد کھلکھوٹ کے قیام کے زمانے میں وہ داستان گوئی کرتے تھے اور جوآن ان کے اس پہلو سے واقف تھے۔

"نگارخانہ جین" کے قصے کی خاص بات یہ ہے کہ مختصر ہونے کے باوجود اس میں مہن داستان گوئی کے سارے پہلو اور دلچسپی کا وہ سارا سامان موجود ہے جس سے لوگ داستان میں دلچسپی لیتے تھے۔ یہ قصہ بھی روایتی انداز میں اس طرح شروع ہوتا ہے کہ بادشاہ جین میں ایک بادشاہ تھا۔ عادل، بااثر، دردمند، پرہیزگار، نو از جین اولاد کی خدمت سے محروم تھا۔ اسی کے ساتھ قصے میں صاحب تدبیر، عاقل، واداش معدوم ویر کا ذکر آتا ہے جو ہر مشکل کامل کمال لیتا ہے۔ بادشاہ ترک دنیا کے خیال سے جنگ چلا جاتا ہے۔ وہاں ایک ہی مرد سے ملاقات ہوتی ہے جو بادشاہ کو ایک اتار دیتا ہے اور ہدایت کرتا ہے کہ اس کے کچھ دانے اپنی محبوبہ کو کھلائے اور باقی خود کھالے۔ بادشاہ واپس آ کر یہی سنی کرتا ہے اور اس کے ہاں پہلوں میں بیٹا رضوان شاہ پیدا ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ کہانی کا ہیرو داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور سارا قصہ اس کے ارد گرد گھومتے لگتا ہے۔ ہر طرح طرح کے عجیب و غریب واقعات پیش آتے ہیں۔ روح افزا پریشانیوں، شہ پر عاشق ہو جاتی ہے اور یہی وہاں پھر یہی دن پر دو گھنٹے کھڑے کر دینے والے واقعات گزرتے ہیں۔ ان واقعات کے دوران وزیر دادنی میوند، پردہ چادر کرنی، سلطنت قائم کا بادشاہ، بیوقوف، معتمد، حضرت سلطان کا وزیر آصف بن برخیا اپنی "خاص" کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ قصے کے حیرت انگیز واقعات سننے پانے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور آخر میں مہمات، پریشانیوں اور تکالیف سے گزر کر آدم زاد رضوان شاہ اور پریشانی زاد روح افزا کی شادی ہو جاتی ہے۔ رضوان شاہ دشمنوں سے ایک طرف پریشانیوں کے بعد روح افزا کے خوب سلطنت پر چڑھ جاتا ہے اور روح افزا سے دونوں ملکوں میں ایک ایک سال رہنے کے بعد بے کے بعد اپنے ملک جین واپس آ جاتا ہے۔

اس داستان میں وہ سب کچھ ہے جو بڑی داستانوں میں ہوتا ہے۔ یہاں بھی بادشاہ ہیں، وزیر اور شہزادے ہیں۔ عشق و عاشقی کی وارداتیں ہیں، وصل کا بیان ہے۔ مہمات ہیں، جنگیں ہیں، خطرناک دریائی سفر ہیں، بحر ہے جاوا ہے۔ جادو گر نمایاں اور جادو گر ہیں، طعنات ہیں، میدان جنگ کے نقشے ہیں، دردمند واداش کا بیان ہے۔ شادی، بیاہ کی رکھیں ہیں، دران سب کے ساتھ وہ گھر، ستر، طعنے بیان ہے جس سے داستان میں گہری دلچسپی برقرار رہتی ہے اور قصہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ رہا وہ جھلسل اور یک وقت، تخیل و سادہ اسلوب بیان اس مختصر داستان کی اصل خوبی ہے اور اسی لیے چھ دن والا اس داستان کو ایک سانس میں چڑھا جاتا ہے۔

اس داستان کا اسلوب بیان نگل کر سنے کی خواہش و پادیت کے مطابق لکھی جانے والی "داستان امیر حمزہ" کی طرح سادہ نہیں ہے۔ یہ قلم جیسا کہ اٹلک نے دیا ہے میں لکھا ہے کہ "بھری کویں سے..." کی خاطر اردو نے محلی کی زبان میں لکھا گیا ہے۔ اسی لیے یہاں عہادت کی سادگی میں بیان کی رنگینی بھی شامل ہے اور "داستان امیر حمزہ" کے مقابلے میں رنگین قاری اسلوب بیان کا اثر قد رے نمایاں ہے۔ "نگار خاتہ گلشن" پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اٹلک کا قلم اور زبان یہاں زیادہ آسانی اور آذوقہ سے داستان لکھنا کھڑا کھڑا ہے۔ داستان امیر حمزہ کی طرح بالکل سادہ عہادت میں داستان لکھنا اور مقبول و مروج روایت کے تسلط سے آزاد ہونا اس دور کے ادیب کے لیے کوئی آسان کام نہیں تھا۔ ہر دور کی مروجہ و مقبول روایت ادیب کے ذہن کو اسی طرح اپنے حصار میں لیے رکھتی ہے اور اسی لیے یہاں اٹلک کے اسلوب بیان میں دو انداز ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جہاں رنگینی مکمل کر سامنے آتی ہے وہاں نثر پر مہربان اسلوب غالب آ جاتا ہے۔ استعارے کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے، تشبیہ کی کلیاں کھلنے لگتی ہیں اور چٹکی عہادت کا ہلکا سا اثر نمایاں ہو جاتا ہے اور نثر کی یہ صورت بن جاتی ہے:

"تمام روز صبحت پیش و شباط کی گرم رہی۔ جب شام کا وقت نزدیک آیا درجاس وقت فلک نیلی چش نے دایہ و آفتاب کا صندوق میں مغرب کے رکھا اور دف بھیکس، باہتاج لطاف مشرق سے نکالا۔ ہر طرف کو جھاڑوں کی روشنی ہوئی۔۔۔۔۔"

شاہزادہ رضوان شاہ بھی اسی رنگین زبان میں بات کرتا ہے۔ لیکن اس دور میں طبیب اشرفی کا پسندیدہ رنگ تھا۔ "طلسات العجب" کی غیر معمولی خوبصورت بھی اسی دور سے تھی۔ بڑی داستانوں میں بھی یہ رنگ اسی لیے نمایاں رہتا ہے۔ رضوان شاہ بھی اسی لیے شیرازی سے اسی زبان میں بات کرتا ہے کہ یہ طرز زبان دونوں کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ رضوان شاہ کہتا ہے:

"میں اسے صبر فروہی زندگانی لایک مدت الیم دل میں ہمارے حیرے ترک آرزو مندی نے علم و دہد عالم کو گاڑا ہے اور لکھرا اندوہ ظلم کو اس میں اتارا ہے۔ سلطان جاں کو اس کے گرفتار کر کے گنہ گارہ کرشمہ سے زندان فراق میں قید کیا ہے۔ سوا تھم گلستان امید کے اور ایسا کون ہے جس پر ہم عاشق ہوں گے؟ اب بخت میرے پاؤں ہوئے جو اقبال وصال نے حیرے منہ سے قطع بہت کو اٹھا کر شکل عروس زیا کو دکھایا۔۔۔۔۔"

اب وہ طرز زبیر دیکھیے جہاں سادگی و رنگینی ایک دوسرے سے مکمل مل گئی ہیں۔ یہاں زبان سادہ ہے لیکن وصل کے بیان کو استعارہ کی رنگینی اور چٹکی کی لطافت سے چڑے میں چھپا کر فلک کو ہوا والا کر دیا ہے:

"جہنم عقد بندی سے فراغت ہوئی، نگل میں دور کے جانے کا قلچ پیا۔ گداہوں نے خوشے کو اندر شہستان کے بچھا۔ وہاں ہا کر رسم و رسوم سے فراغت کی اور آری صفحہ دیکھا۔ جس وقت جلوہ ہو چکا، غلوت گاہ میں جا کر آرام فرمایا اور صحن آرزو میں دو شاعر غرضی بلند ہوا اور اس کے طوطی امید کی پانگھڑیاں، چرا آہن میں ملی ہوئی تھیں، شیم لرحہ طیم سے جدا ہوئیں۔ شراب وصل کا جام فی کر کیفیت تمام سے اٹھنا و مشغری دونوں مہر خصال ایک منزل میں سرور ہوئے۔"

اس داستان کی کہانی بھی رنگ اور لچپ ہے لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ داستان گو

لیکن جہاں ایک کا طرز و انداز مثالی رنگ اختیار کرتا ہے، وہاں کردار کی تصویر بھی ویسی ہی مثالی ہو جاتی ہے جیسے عبدالرحمن چغتائی کی تصویریں یا راجہ جتوہ آدھ کی مصوری۔ داستان میں روح افزا پر ہی کے ”سراپا“ کو یہاں بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔

”نکار خاتہ بچیں“ (نکار بچیں) کو، جسے ”باولت“ کی طرح ”داستانچہ“ کہنا چاہیے، نہ جانتے ہوئے موجود تہذیب کی ایک تصویر ہمارے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور پچ چلے ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے، ماں کے حق میں کیا تھے، ان کے طرز و اطوار، ادب و آداب اور اندازِ نظر کیا تھا۔ وہ کیا کھاتے تھے اور کیسے کھاتے تھے۔ عورت اور مرد کے درمیان رشتوں کی کیا نوعیت تھی۔ عوام و خواص کے درمیان کیا تعلق تھا، معاشرہ کن طبقوں میں تقسیم تھا۔ علم و ادب کی اس معاشرے میں کیا اہمیت تھی۔ لوگ کن کن چیزوں سے وابستہ تھے۔ روایت کا اثر کس طرح کا تھا۔ روایت میں تبدیلی کے عمل کو طبقہ خواص کس نظر سے دیکھتا تھا۔ اس زاویے سے بھی اس ”داستانچہ“ سے لطف اُمتوز ہوا جا سکتا ہے۔

”نکار خاتہ بچیں“ کی نثر کو دیکھیے تو اس میں سادگی و رنگینی ملی جلی ہوئی ہے۔ اس کی نثر عام طور پر قاری جملے کی ساخت اور اس کی ترکیب نحوی سے آزاد ہو گئی ہے۔ نگاہ کو اس کا اثر ضرور محسوس ہوتا ہے لیکن یہاں بھی پیرائے غالب نہیں ہے بلکہ ہاد و پاسا نظر آتا ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

”شب کو گل میں جا کر ایک ماہِ طہارت ذہرہ نہیں کی طہوت سرا میں آراں مہرا پایا۔ فیض کرامت سے اس بزرگوار کی اور قدرت سے رفیع الودہات پروردگار کی، پشت سے بادشاہ کی، ظہم میں اس معشوق کے ہاں شب نفلے نے قرار پکڑا“

یہ اقتباس دو جملوں پر مشتمل ہے۔ پہلا جملہ اردو ترکیب کے عین مطابق ہے۔ دوسرا جملہ طویل اور پے پیچہ ہے اور اس کی ترکیب نحوی، قاری جملے کی ترکیب نحوی سے قریب ہونے کی وجہ سے ذرا الجھی الجھی ہی ہو گئی ہے۔ اس دوسرے جملے کے لفظوں کو آگے پیچھے کرنے سے جملہ صاف اور اس کی پے پیچہ کی دور ہو جاتی ہے۔ بیان کا اثر بڑھ جاتا ہے اور اس کی یہ صورت بنتی ہے:

”اس بزرگوار کی فیض کرامت سے اور رفیع الودہات پروردگار کی قدرت سے، بادشاہ کی پشت سے اس معشوق کے ظہم میں ہی شب نفلے نے قرار پکڑا“

ابتدائی کہیں کہیں داستان کہنے کے انداز سے بابتول چال کا لہجہ اختیار کرنے سے جملے میں لفظوں کی ترتیب بدل گئی ہے لیکن اس کا تعلق قاری ترکیب نحوی کے اثر سے نہیں ہے بلکہ بابتول چال میں ہم، اگر طور کر میں تو ایسا ہی کرتے ہیں اور یہ ہر زبان میں ہوتا ہے۔ مکالمے میں لہجے سے لفظوں کی ترتیب بدل جاتی ہے مثلاً یہ جملے دیکھیے:

(الف) ”روز و شب فرح و غم فرشتہ دوی میں گنگے کا نئے“

(ب) ”برکاروں نے جا کر ضروری۔ توپ خانوں میں لگی ملائی دھن“

(ج) ”اور دور سے اس حورِ کمال، صاحبِ جمال کی محفل کا عالم لگی دیکھئے“

(د) ”اور رضوانِ جہاں جو یاد آ، بے اختیار لگی روئے“

”نکار خاتہ بچیں“ کی نثر حیثیت مجموعی جدید اردو نثر کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے۔ واحد لفظوں کی حق جانے

کے لئے پرانے سب طریقے یہاں نظر آتے ہیں لیکن یہ پرانے طریقے ایک آدھ تک ہی نظر آتے ہیں مثلاً شیخ جانے کا یہ پرانا طریقہ، جگر کی اردو و ہندی لکھنوی اردو شعر میں ملتا ہے، اس پہری داستان میں صرف دو نمونہ لکھا گیا ہے۔

(الف) ”سمسوں نے جا کر نڈر میں گزار دیاں اور مہارک بادوی“

(ب) ”رہسوان شاہ کو تخت پر بٹھایا اور نڈر میں گزار دیاں“

فاری طریقے سے اردو اشکوں کو استعمال کرنے کی یہ صورت بھی یہاں موجود ہے مثلاً

”جنگل پہ جنگل، دشت پہ دشت کوہ پہ کوہ سیر کرتے.....“

فاری و ہندی اشکوں کو اضافت، ادا و عطف سے ملانے کے طریقے سے اردو ہندی اشکوں کو اضافت، ادا و عطف سے ملانے کا طریقہ پرانی انجسویں صدی میں میرامن سے لے کر سید تک قوت سے ملتا ہے۔ ہمیں آج کل اس طریقے کو اختیار کرنا چاہیے۔ میں نے اپنی نگریں اور اس ”تاریخ“ میں شعوری طور پر اسے اختیار کیا ہے۔

اردو داستان نوکی میں اشک کا یہ ”داستانچہ“ اپنے اسلوب بیان ساوہ نگاری، فن اور قہقہے کی دلچسپی کی وجہ سے اردو ادب کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ”انتخاب سلاطین“ اشک کی چوتھی کتاب ہے جو انھوں نے کالج کے لیے لکھی۔

(۳) ”انتخاب سلاطین“۔ یہ ”تاریخ“ کی کتاب ہے جسے اشک نے ”مارڈانٹ رکشس“ (Mordant Ricketts) کی فرمائش پر ۱۹۰۵ء میں لکھا اور دیا ہے میں صراحت کی کہ ”صاحب عالی قدر کی یہ فرمائش تھی کہ اہلخانے، بہادر ولی سے سدا مال تک شاہ عالم کے اشرافہ گور میں کتنے بادشاہ ہوئے۔ اس سوال کا کھو۔ موظفر نے یہ کتاب اسی طور پر لکھی اور نام اس کا ”انتخاب سلاطین“ رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اسی کی بنی پائی ”۱۵۰۰ء تا حال“ میر مطہر ہے۔ عہد و حکم نے بتایا ہے کہ اس کا ایک قلمی نسخہ حیات میں ایشیا تک سوسائٹی ٹکٹ میں موجود ہے۔ اشک کو اس کتاب کی تصنیف پر ”نگار خانہ بھٹی“ کے ساتھ سفر روپے انعام ملا تھا۔ کتاب کو ڈائریس جلیوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے دیباچے میں اشک نے اپنے حالات بھی درج کیے ہیں جو ان کے حالات زندگی کا سب سے اہم ماخذ ہے (۱۹۰۱ء اشک کی پانچویں ”کتاب واقعات اکبر“ ہے جس کی کئی نقلیں میرے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔

(۵) ”کتاب واقعات اکبر“: ابراہین فضل بن مہارک کی مشہور تالیف ”اکبرنامہ“ کا اردو ترجمہ ہے جسے ظیل علی خاں اشک نے، عجمی ترجمہ میں لکھا ہے، ”سن جہری پارہ سو چوبیس میں مطابق اخبار و مونیویں سو کے..... زبان اردو میں مواتی بخاور سے کے ترجمہ کیا اور نام اس کا ”کتاب واقعات اکبر“ (۱۲۲۳ء) رکھا کیوں کہ تاریخ بھی اس کی بنی ہے لیکن دیباچے کو اس کے موقوف کر کے اہلخانے پر پیدائش سے جلال الدین محمد اکبر بادشاہ کی لکھاؤں کو قید ترانے کی بھی بہت سی کی ہے لیکن بخاور سے کو ہاتھ سے نہیں دیا اور بیشتر اصطلاحیں اس کی رنگ ہیں ”۱۵۰۰ء“ یہ مفید کتاب بھی غیر مطہر ہے۔ اس کا اسلوب بیان ساوہ و سلیس ہے لیکن فاری نقطے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے جس کا اندازہ واپیل کی عبارت سے کیا جاسکتا ہے:

”حضرت شہنشاہی خلوت میں زبان کرامت بیان اپنی ہے..... بادشاہ دنیا کو خاطر میں رکھ کر خیر آسمان خلافت جہری ہی گود میں پرورش پائے گا اور تیرے اندوہ تیرہ شب کو درشاہی سے نکلی دے گا لیکن خیر واد یہ میرا راز کسی پر ظاہر نہ کرنا کیوں کہ عہد قدرت الہی کا ہے، پہلے وقت مطہر نہ کرنا..... عجیب کبھی تھی

کہ میں اس نوپے جاں بخش سے شجیب ہوئی اور..... یک دل نہ بعد ہزاروں خوشی حاصل ہوئی اور وہی بہ
 دن دروازے فرخ و شکاف کے پھرے روزگار پر کھل گئے۔ اس وقت مغللی کا شہر ہوا کیا اور دل و جان سے اس
 کی خدمت میں مستعد ہوئی کہ وہاں دو جہاں بکھے تھے۔ اس راز سر بست کو پوشیدہ رکھتی تھی تا آن کہ وہ
 نو جوان دولت سر پر آرائے ملک شہر کشائی ہوا۔ ایک دن دلی سے قصبہ پالم کی سرحد میں شکار کے واسطے
 تھریف فرمایا ہوا۔ وہاں راہ میں ایک سانپ نہایت بزرگ و مہیب پیدا ہوا کہ ہر ایک بہادر اس کو دیکھ کر
 گھبرا گیا۔ حضرت نے اس جگہ کا زور سوسوی ظاہر کیا اور بے اندیشہ جوقیں خاطر شریف میں آلیہ بیضا دکھلا
 کر اسی طرف متوجہ ہوئے اور بشارت لٹھیں سے دلیرانہ دم سانپ کی کلا کر مار ڈالا۔ پوسف محمد جان مرزا
 عزیز کو ککشاں کے بھائی نے یہ مقدمہ اپنی آنکھوں سے دیکھا اور قدرت خدا کی دیکھ کر نہایت تعجب کیا اور
 مجھ سے آ کر نقل کیا..... [۱۸۹۱]

ایک کی ایک اور کتاب ”منتخب القوائد“ ہے۔

(۶) منتخب القوائد: موصوفاً ابو الفرج علیل کی قاری تالیف ”اوصاف الملوك وطرق الخوادم“ کا اردو ترجمہ ہے۔
 یہ کتاب سلطان احمد کی فرمانش پر لکھی گئی تھی۔ علیل علی خاں اشک نے اپنے اردو ترجمے کی تحریہ میں لکھا ہے کہ انھوں
 نے اس کتاب کو ”سنہ ۱۲۶۶ھ“ کے درمیان مطابق القواد و سوسوی (۱۸۱۰ء) کے زمانہ اردو میں
 موافق قمار سے کے واسطے مدرسہ عالیہ کے ترجمہ کیا۔ اور یہ بھی بتایا کہ ”بعضے بعضے علم و کتب، جو مؤلف نے جہاں کیے
 ہیں اس کے مطلب کو ہم بند کر کے ان میں سے جس جس میں ترجمہ (مترجم) کو بھی داخل تھا مطابق اپنے حوصلے کے
 تراویک کیا لیکن اتمام اس نسخے کا بار سوجیس جبری میں ہوا اس خاطر تمام اس کا ”منتخب القوائد“ رکھا کیوں کہ چارچرخ اس
 کی بھی پائی ”۱۹۱۰ء“ یہ چارچرخ وہ شعروں پر مشتمل ہے اور دوسرے شعرے تاریخ تعلق ہے:

آداب کا پاؤں حاکم کے ہاتھ بولا
 رکھ ”منتخب القوائد“ اس کا تمام

۱۲۲۳ = ۱۲۲۶ھ

علیل علی خاں اشک نے سن جبری تو صحیح لکھا ہے لیکن سن مسوی اس لیے غلط ہے کہ یک محرم ۱۲۲۶ھ ۲۶ جنوری ۱۸۱۱ء کو
 پڑا ہے۔ اس لیے سن مسوی میں اس کا سال ۱۸۱۱ء ہونا چاہیے۔ ”منتخب القوائد“ بھی اب تک شائع نہیں ہوئی۔ اس کا
 منظوم یا نثری خاکہ سوسا کی گفتگو میں موجود ہے۔ اس کتاب میں بادشاہ کے علم و عمل کے لیے وہاں شہر جانشی
 کے لیے مفید مطلب ہوں۔ کتاب کو دلچسپ بنانے کے لیے حکایات کثرت سے شامل کی گئی ہیں جن میں اخلاقی اور
 چند نصائح کا پہلو نمایاں ہے۔

علیل علی خاں اشک کے سن چتر اجم و تالیفات سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ صاحب علم انسان تھے اور
 فوراً و لیم کالج آ کر جب انھیں علمی و ادبی کام کرنے کا موقع میسر آیا تو انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا غیر معمولی طور پر
 دکھایا کیا۔ نہ معلوم ہمارے معاشرے کے کتنے صاحبان صلاحیت موقع نہ ملنے سے ضائع ہو جاتے ہیں۔ اردو میں امیر
 حمزہ کی داستان سب سے پہلے اشک نے لکھی۔ یہ ان کی اولیت ہے اسی طرح انھوں نے ”رسائل کا کائنات“ لکھ کر اردو
 میں کئی سائنسی کتاب تصنیف کی۔ یہ بھی ان کی اولیت ہے۔ اشک نے ”رضوان شاہ و روح الغوا“ لکھ کر داستان نویسی
 کا ایک ایسا نمونہ پیش کیا جس نے ”داستان امیر حمزہ“ کے ساتھ آنے والی نسل کو داستان نویسی کا راستہ دکھایا۔ ان کی یہ

کتابیں اردو نثر کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ ایک اس دور کے ایک اہم ادیب، معرجم اور نثر نویس ہیں لیکن مولوی اکرام علی کا اسلوب نثر اس سے جدا ہے جس کا اسلوب ادب عام نگاہ میں نہیں آئے گا۔

حواشی:

[۱] نگار خانہ لندن (تھراپکین)، غنیل علی خاں ایک، معرجم و اکتر مہمات بریلوی، ص ۲۶، لندن ۱۹۶۶ء اور "انتخاب سلفیہ" غنیل علی خاں ایک، بحوالہ گل کرست اور اس کا معبد، محمد شعیق صدیقی، ص ۳۲۰-۳۲۲ اور صفحہ ۷۷، انجمن ترقی اردو، دہلی، ۱۹۷۹ء۔

[۲] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، مجیدہ حکیم، ص ۲۶، بکستو ۱۹۸۳ء۔

[۳] ایضاً ص ۵۱۹۔

[۴] ایضاً ص ۳۵۵۔

[۵] اردو کی نثری داستانیں، کیاں چند، ص ۶۸۴، اردو اکادمی بکستو ۱۹۸۷ء۔

[۶] محمد شعیق صدیقی نے Origins of Modern Hindustani Literature میں گل کرست کا مطالعہ اور ۱۹ مارچ ۱۸۰۴ء میں کیا ہے اس میں ایک کی دو کتابوں یعنی "داستان امیر خزانہ" کا تذکرہ "کائنات" کو طبع و کتابوں میں دکھایا ہے اور "امیر خزانہ" پر پانچ سواڑوں کا تذکرہ "کائنات" پر ساتھ ساتھ پانچ نام دینے کی سفاک کی ہے۔ دیکھئے بحوالہ ص ۱۳۵۔

[۷] قصہ امیر خزانہ، غنیل علی خاں، برٹش لائبریری لندن، ص ۵۰۲، بحوالہ دوسلہ کائنات، جو، معرجم و اکتر مہمات بریلوی، ص ۱۶، طبع و اور غنیل علی خاں، بکستو ۱۹۷۹ء۔

[۸] داستان امیر خزانہ، غنیل علی خاں ایک، ص ۱۵-۱۶، ایک دین محمد ایڈیٹر، لاہور، دکن خداداد۔

[۹] رسالہ کائنات، جو، غنیل علی خاں ایک، معرجم و اکتر مہمات بریلوی، ص ۷۷-۲۸۹ اور غنیل علی خاں، بکستو ۱۹۷۹ء۔

[۱۰] Origins of Modern Hindustani Literature، محمد شعیق صدیقی، ص ۱۳۵، علی گڑھ ۱۹۶۳ء۔

[۱۱] رسالہ کائنات، جو، بحوالہ ص ۳۳-۳۴۔

[۱۲] قصہ رومیک کی تالیف "دی انٹروڈیوٹی کالج آف فورٹ ولیم" سے معلوم ہوتا ہے کہ فی الحال لوہے کی گیسٹ ۱۸۰۱ء سے ۶ مارچ ۱۸۰۲ء تک فورٹ ولیم کالج کے طالب علم تھے۔

[۱۳] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر مجیدہ حکیم، ص ۲۰۹، بکستو ۱۹۸۳ء۔

[۱۴] گل کرست اور اس کا معبد، محمد شعیق صدیقی، ص ۲۲۲، انجمن ترقی اردو، دہلی، ۱۹۷۹ء۔

[۱۵] ایضاً ص ۲۲۲۔

[۱۶] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، بحوالہ ص ۵۱۵-۵۱۸۔

[۱۷] "کتاب واقعات اکبر" غنیل علی خاں ایک، ص ۵۰ (مخطوطہ) بخشی نقل مملوکہ جمیل پابلی۔ کراچی

[۱۸] کتاب واقعات اکبر (غنیل علی خاں، بحوالہ ص ۲۵۰-۲۵۱)۔

[۱۹] بحوالہ فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر مجیدہ حکیم، ص ۳۵۳-۳۵۸، بکستو ۱۹۸۳ء۔

بارھواں باب

مولوی اکرام علی

حالات ومطالعہ: اخوان الصفا

مولوی اکرام علی نے جو عربی سکے چھ عالم تھے، فرسٹ ولیم کالج کے لیے ایک ہی کتاب چار کی، جس کی وجہ سے وہ علمی دنیا میں آج تک یاد کیے جاتے ہیں۔ اکرام علی (وفات ۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء/۱۸۳۸ء) سہ ماہر (اورج) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد شیخ احسان علی اپنے وقت کے معروف نحیم تھے۔ نو سال کی عمر میں وہ گھر سے چلے گئے اور بے کسی کی اسی حالت میں انھوں نے ذوق و شوق سے سہ ماہر، اخیر آباد اور دہلی میں تعلیم حاصل کی اور اس کی تکمیل مدرسہ عالیہ گلشت میں کی جہاں ان کے رفیق تھے کے بھائی مولوی قزلباش علی مدد رس تھے اور عربی زبان و ادب کے چھ عالم شمار ہوتے تھے۔ "اخوان الصفا" کے دیباچے کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ تعلیم کے بعد وہ گلشت سے واپس سہ ماہر دہلی چلے گئے تھے اور جب ابراہیم لاکٹ کی بلٹی پر ان کے استاد بھائی مولوی قزلباش علی نے انھیں بلا تو وہ گلشت آ گئے اور یہاں ابراہیم لاکٹ نے "سرمکار کتبلی بہادر میں فکر رکھا اور اپنے پاس تحفین کر لیا اور بعد چند روز کے۔۔۔" کپتان جان ولیم ٹیلر صاحب نے فرمایا کہ سالہ "اخوان الصفا" کا نشان و بھانم کے مناظرے میں ہے تو اس کا ترجمہ اردو میں ترجمہ کر "۳" یہ کام انھوں نے ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ء میں مکمل کیا (۳) روپے لے لکھا ہے کہ ۱۸۱۱ء میں یہ طبع ہوئی (۴)

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ اکرام علی "کتبلی بہادر" کے ملازم کب ہوئے جس کے چند روز بعد ولیم ٹیلر نے ان سے "اخوان الصفا" کے ترجمے کی فرمائش کی۔ ولیم ٹیلر کا تقرر ہر دیپٹر شعبہ ہندوستانی کی حیثیت سے ۲۲ مئی ۱۸۰۸ء کو ہوا جہاں وہ مئی ۱۸۲۳ء تک رہے (۵) یہ کام اکرام علی نے جیسا کہ خود لکھا ہے ۱۸۱۰ء میں مکمل کیا اور جیسا کہ روپے لے لکھا ہے کہ ۱۸۱۱ء میں یہ طبع ہوئی۔ کوچا اکرام علی کو ملازمت ۱۸۰۹ء میں کسی وقت میں ملی۔ خود ان کے عربی ابراہیم لاکٹ، ڈاکٹر لیڈن کی جگہ پر ۲۲ مئی ۱۸۰۸ء کو کالج کو نقل کے اس سلسلے میں سرکاری مقرر ہوئے اور انھوں نے منظوری لے کر اکرام علی کو جن سے وہ نئی طور پر عربی قاری اور خاص طور پر عربی پڑھ رہے تھے، کالج لائبریری میں کسی معنوی منصب پر ملازم رکھ لیا اور پھر وہاں سے اپنے پاس بلالیا۔ اکرام علی اسی طرح لائبریری سے واپس اور لاکٹ کے ساتھ کام کرتے رہے اور جب ابراہیم لاکٹ، ایورپ میں چھڑیاں گزار کر ۳ ستمبر ۱۸۱۶ء کو واپس آئے تو انھوں نے اسی میٹھے میں، مولوی قزلباش علی کی بدست ملازمت جاری ہوتے ہی، اکرام علی کو ان کی جگہ ترقی دے کر مشرقی علوم کے کتب خانے کے دیکھی کتب دار (Native Librarian) کے عہدے پر مقرر کر دیا۔ قاضی روپے لے بھی کالج کا ریکارڈ کے حوالے سے لکھی لکھا ہے کہ ۳ ستمبر ۱۸۱۶ء میں اکرام علی اس منصب پر فائز ہوئے (۶) "صاحب

اور فتنی سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے (ج) کا بچا کر یکاڑ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دینی کتب دہریہ حیثیت سے پہلے غلام حیدر قمبر ۱۸۰۱ کو مقرر ہوئے۔ ان کے بعد یکم اکتوبر ۱۸۱۱ کو مولوی کریم اللہ بنی مقرر ہوئے۔ ان کے بعد حسین علی آئے۔ ان کے بعد مولوی قراہلی مقرر ہوئے اور جب ان کی مدت ملازمت ختم ہوئی تو اکتوبر ۱۸۱۶ء کو مولوی اکرام علی کا مقرر ہوا۔ اس کے بعد کے متحرک حالات نہیں ملتے۔ احمد انصاری نے قاضی محمد الیاس کے حوالے سے، جنھوں نے سب سے پہلے اکرام علی پر تحقیق کی تھی، بتایا ہے کہ وہ اپنے تخریصی کے باعث نکلوتہ میں صدر الصدور کے منصب پر بھی فائز ہوئے۔ ۱۸۴۲ء تا ۱۸۵۳ء میں انھوں نے بیٹا پور میں دایک جامع مسجد تعمیر کرائی جہاں ان کے نام کا کتب خانہ بھی محفوظ ہے۔ اکرام علی ہی کے ایما پر انجیر میں دارالافتا قائم ہوا اور بحیثیت مفتی انجیر شریف ان کا انتخاب عمل میں آیا اور انھیں ۱۸۵۴ء میں ان کا انتقال ہوا (۹)۔

اکرام علی کی اصل اہمیت اس کام سے ہے جو ”آخوان الصفا“ کے نام سے ۱۸۱۱ء میں نکلوتہ سے شائع ہوا۔ یہ کتاب عربی زبان سے براہ راست اردو زبان میں اخذ و ترجمہ کر کے ان دیاریات کے مطابق لکھی گئی جو پروفیسر وایلم ٹیلر نے ان کو دی تھیں اور جن کا ذکر اکرام علی نے اپنے ”ویسا ہے“ (۱۰) میں کیا ہے۔ وایلم ٹیلر نے کہا تھا کہ: ”رسالہ ”آخوان الصفا“ کو انسان دیہات کے مناظر سے ملے ہے اس کا زبان اردو میں ترجمہ کیا جائے۔“

۲۔ ترجمہ ایسا سلیس ہو کہ اس میں مطلق الفاظ بالکل نہ ہوں۔

۳۔ اس کتاب کی علمی اصطلاحات اور ٹیلے، جو تکلف سے خالی نہیں ہیں علم زدگار کے صرف اس مناظرہ کا خلاصہ مضمون اردو زبان میں نقل کر دیا جائے۔

ان تینوں باتوں کو سامنے رکھ کر اکرام علی نے ”فقط خلاصہ مطلب“ کو اردو کا اردو میں لکھ دیا۔ حسب دیاریت خطبوں کو نکال دیا اور بالکل علمی اصطلاحات کو، کہ مناظرہ سے ان کو علاقہ نہ تھا، ترک کر دیا لیکن پھر بھی بعض خطبوں اور اصطلاحات اردو و لغت، جو اصل مطلب سے متعلق تھیں باقی رکھیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ لفظی ترجمہ نہیں ہے بلکہ اکرام علی نے پوری آزادی سے ”حاصل مطلب“ کو اچھی رساوہ سلیس نثر میں بیان کر دیا ہے۔ اس آزادی کی وجہ سے اس کتاب کی تطبیق ذوالحسین کی طرح ہو گئی ہے جس میں اکرام علی کی قوت بیان چھری طرح نمایاں ہے اور نثر جان دار، پراثر اور سلیس ہے۔

عربی رسالے ”آخوان الصفا“ کے بارے میں اکرام علی نے لکھا ہے کہ ”فی الواقع اگر اس رسالے کی صنعت و رنگینی پر نگاہ کیجئے تو ہر طلبہ اس کا معدن بخاصیت ہے اور ہر برزخ فقرہ سخن بلاغت ہے۔ ہر چند کہ عوام الناس خاصہ عبارت سے اس کی صرف مضمون مناظرے کا پاستے ہیں مگر علمائے دقیقہ شناس اور ادب معنی سے حقائق و معارف اعلیٰ کا خط اخذ کرتے ہیں“ (۱۱) اکرام علی نے یہ بھی بتایا ہے کہ اس کے مصنفین ابو سلیمان، ابوالحسن، ابوالحسن و غیرہ دس ہم خیال آدمی تھے اور وہ ہمیشہ علم و دین کی تحقیق میں اپنے اوقات بسر کرتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے عجیب و غریب علوم میں اکیلاہن (۱۲) رسالے تصنیف کیے جن میں سے ایک یہ رسالہ انسانوں اور حوجہ انوں کے مناظرہ میں ہے۔

مناظرہ میں بادشاہ عادل کے سامنے انسان دیہات و دیوں عقل و نقلی دلائل پیش کرتے ہیں۔ آخر میں بادشاہ عادل دیوں کے دلائل سن کر، عقل و عقل کے بعد اور یہ دیکھ کر کہ انسانوں میں ماحول وراثی منہ لوگوں کی ایک ایسی جماعت موجود ہے جو اوصاف حیدر و صفات پرندہ کے باعث بے مثال ہے یہ فیصلہ جاتا ہے کہ

”سب صحائف انسانوں کے تابع اور زیرِ نظم و رچیں اور ان کی فرماں برداری سے تجاوز نہ کریں (یہ فیصلہ) صحیفانوں نے بھی قبول کیا اور واضح ہو کہ سب نے یہ غلط دلائل وہاں سے مراعت کی“ (۱۲)

اس رسالے کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کلام اللہ انسانی میں کوئی بھی مخلوق انسان کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اس دنیا اور کائنات میں انسان کی بنیادی و مرکزی حیثیت ہے۔ وہی اشراف المخلوقات ہے۔ اس کے پاس وہ عقل و شعور ہے جس سے عجیب و غریب علوم حاصل ہوتے ہیں اور اسی لیے احرام انسان دوسری مخلوقات پر ہے واجب ہے۔ اسی رسالے کے آخر میں مصنفوں نے لکھا ہے کہ ”اس مناظرہ سے لفظ کلام اللہ انسانی یا ان کے بارے میں جن دھنوں میں انسان حیوان پر غالب ہے وہ علوم و معارف الہی ہیں کہ ان کو ہم نے ان کیا دین رسالوں میں بیان کیا ہے“ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ”اس رسالے میں مقصود یہی تھا کہ حقائق و معارف اللہ انسانی کی نہایت بیان کیجئے تا غافلوں کو اس کے دیکھنے سے کلام اللہ حاصل کرنے کے واسطے، درجیت ہوئے“ (۱۳)

افغان الصفا کے رسائل کی تعداد انہیں ۵۲ اور انہیں ۵۲ بتائی گئی ہے۔ یہ رسائل دسویں صدی کے نو افراد میں لکھے گئے۔ ان کے لکھنے والوں کا مشاغل جماعت لوگوں کی چہرہ کی تفصیل نہیں ملتی۔ ”ان کا مرکزی خیال روح کے آسمانی مبداء اور خدا کی طرف اس کے رجوع کا عقیدہ ہے۔ عالم نے خدا سے صدور کیا جیسے لفظ کا نظم یا روحی کا سورج سے ہوتا ہے۔ وحدت خدا اعلیٰ سے منزل بہ منزل اول ایک و جزو ثانی یعنی عقل نے صدور کیا۔ اس سے ایک تیسرے یعنی روح، پھر ایک چوتھے یعنی ابتدائی مادہ، ایک پانچویں یعنی عالم فطرت، ایک چھٹے یعنی اجسام یا مکانی مادہ، ایک ساتویں یعنی کروں کی دنیا، ایک آٹھویں یعنی عالم تحت القمری کے عناصر اور ایک نویں یعنی جاری دنیا کے موجد و مخلوق، معدودات اور جمادات۔ اس کوئی عقل میں پہلے تو جسم کا تصور ہوتا ہے، جو احساس سے فکر و شر اور نفس کی۔ انفرادی نفس نفس عالم کا محض ایک جز ہیں۔ جسم مر جاتا ہے تو وہ پاک و صاف ہو کر لوٹ جاتے ہیں جیسے غلبہ عالم ہم آ غرت میں خدا کی طرف لوٹ جاتے گا۔ انخوان الصفا موت کو قیامت صغریٰ اور نفس عالم کے اپنے خالق کی طرف رجوع کو قیامت کبریٰ سے تعبیر کرتے تھے۔ ان کے نزدیک جہنم وہ شکست اور دانائی ہے جس پر تمام قوموں اور تمام مذاہب کا عیش و طعناں رہا۔ کوئی بھی فلسفہ ہو اس کا اور ہر مذہب کا مقصد ہی یہ ہے کہ جہاں تک ممکن ہو نفس انسانی کو خدا کے مقابلہ میں جاتی ہے۔ اس مذہبی عقیدے کی روحانی تعبیر کے لیے قرآن مجید کے مقابلہ میں تفسیل رنگ میں بیان کیے گئے ہیں اور یہی تفسیل احمد از گیل و سنہ کے بارے میں اختیار کیا گیا ہے۔ انخوان الصفا کے نزدیک خدا کا وجود کمال ہے“ (۱۴)

اس عقیدہ و فکر کے تفسیلی اشارے ہمیں انخوان الصفا میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ تفسیلی اشارہ اس لیے اختیار کیا گیا ہے کہ بنیادی عقیدہ یہ بلکہ سائنسی پردہ چار ہے تاکہ اس سے ایک وقت دو عقلی ظاہر ہوں۔ ایک وہ جو ظاہر میں نظر آتے ہیں اور ایک وہ جس کے اور ایک عقلی سے ”طوائف و قیود شناس..... حقائق و معارف الہی کا طے“ انہیں (۱۵)

اگر اس عقلی کی ”انخوان الصفا“ کو پڑھتے ہوئے ایک دلچسپ کہانی کا سا لطف آتا ہے۔ وہ دلائل عقلی و نقلی، جو انسان و بہائم اس مناظروں میں پیش کرتے ہیں ان میں عجیب و غریب و عقیدہ کی معنویت پر نظر نہیں جاتی اس لیے ہم نے پہلے اعلیٰ انخوان الصفا کے فکر و عقیدہ کو بیان کر دیا ہے جن کی حد سے دلائل میں پیچھے ہوئے اشارے اور عقلی میں

کی اسی سے ہے۔..... چنانچہ جانا کہ اللہ تعالیٰ نے ہر ایک شے کو اپنی حکمت سے واسطہ ایک یا کئی کے
بچھا دیا ہے۔.....“ [۱۷]

اس عبارت میں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ سب عام بول چال کی زبان کا حصہ ہیں جنہیں عالم و جاہل، خواہ مخواہ
و ناخواہ سب سمجھتے ہیں۔ اس کو بڑھتے ہوئے آپ کو محسوس ہوگا کہ ایک جملہ دوسرے جملے سے جدا ہوا ہے اور ہر جملہ
بات کو آگے بڑھا رہا ہے۔ ایک ہی بات کو بار بار دہرایا نہیں جا رہا ہے۔ استعمال میں آنے والے الفاظ موضوع و محل کے
میں مطابقت، پوری طرح سوزوں ہیں۔ یہاں لفظوں کو بدل کر دوسرا لفظ رکھنے یا الفاظ کم کرنے کی ضرورت بھی محسوس
نہیں ہوتی۔ جب ایک جملہ دوسرے سے ملتا ہے تو دہرایا سا ایک فقرہ میں پیدا ہو جاتا ہے جو فقرہ کے جمالیاتی پہلو کو
کھاتا ہے۔ اس سے قوت و بیان میں وہ قرائنی آتی ہے جس سے عبارت کی روانی و سلاست بڑھ جاتی ہے۔ یہ روانی
بہت تیز نہیں ہے بلکہ اس میں تھمراؤ ہے، دستہلاہٹا ہے، دلیل کی دلچسپی اور قوت جو بیان کے اندر چمکی ہوئی ہے اسلوب بیان
میں جان ڈال دی ہے۔ یہ اسلوب بیان انخوان الصفا کی منفرد خصوصیت ہے جو اردو نثر کو ان کے سے کہیں پہنچا دیتی ہے۔
اس نثر میں آپ یہ بھی دیکھیں گے کہ اردو جملہ فارسی و عربی ترکیب نفوی سے ہٹ کر اپنی ترکیب نفوی کے
واسطے پرمال کر آ رہا ہو گیا ہے۔ لیکن آزاد ہی نہیں میراں، (بار و بہار)، حمید و غزل حمیدری، (آرنامہ غزل)، حلیقہ
الہ دین احمد (خود فرود)، فیض علی خاں اٹک (دستان امیر حمزہ، درمضان، شاہ درج افرا) کی نثر میں ملتی ہے۔ ”انخوان
الصفا“ کی نثر میں بول چال کی زبان تو ضرور استعمال ہوئی ہے لیکن اس کا لہجہ میراں کی طرح بول چال کا لہجہ نہیں بلکہ
اپنے موضوع کے لحاظ سے ”عامیہ“ ہے۔ اگر عامی نے دہرایا ہے تو پھر غیر نثر کی خواہش تھی۔ مطلق الفاظ سے اپنی عبارت کو
پہنچایا ہے اور ان کی جگہ اردو کے اپنے الفاظ استعمال کیے ہیں اور ساتھ ہی بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے
ہندو و براہمنی الفاظ بھی ملتی ہے استعمال کیے ہیں مثلاً

(۱) ”دشمنوں نے جب یہاں بھی پہنچا تو دیکھا درادھرا کی ٹی“

(۲) ”میں دن اللہ تعالیٰ نے آدم کو پیدا کیا، سبھ گھڑی، ایک ساعت تھی“

(۳) ”فرض کا تو اس قسم کے جانور گوشت کھانے والے اور ہنگل پار سے خدمت میں حاضر ہوئے“

(۴) ”تھڑی تھنے تھنے جتنے میں..... جلاہوں سے زیادہ ہوشیار ہے“

یہ اس قسم کے الفاظ ہیں جو ”بار و بہار“، سنگھاسن بھٹی، بیچال بھٹی، میں بھی ملتے ہیں۔ ”ہارنے“ (والے) کا استعمال
بھی اس دور کی زبان اور نثر میں عام تھا جن کی مثالیں ہم میراں، دھیسو، وغیرہ کی نثر کے مطالعے میں دے آئے ہیں۔
”انخوان الصفا“ میں جو زبان استعمال میں آئی ہے وہ متوازن و مربوط زبان یا اردو نثر کا ایک وسیع نمونہ ہے۔

اسی طرح بعض الفاظ، جو آج متروک ہو گئے ہیں لیکن اس زمانے میں سکھ راج انوقت تھے مثلاً ”وے“،
”بے“، ”گرواری“، ”وہو“ وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح اگر عام علی نے اردو طریقے سے ”ناٹھل“ سے ”ناٹھی“ یعنی
ناٹھل کرنے والا بنایا ہے۔ ایک آدھ جگہ کیر دھائیہ میں بھی فرق ہے مثلاً ”مقدور نہیں ملتی“ میں ”مقدور کو سوٹ استعمال
کیا ہے۔

فورت و لیم کاٹی کی اردو نثر کا مطالعہ یہاں بھی ختم کیا جاسکتا ہے لیکن اردو نثر نگاروں کی نثر اور کاموں کا
مطالعہ اور کرتے چلیں تاکہ یہ پہلو بھی سمجھ کر سامنے آ سکے۔ یہ نثر نگار اپنی زبان، جہاں اور مرزا علی لطف ہیں۔

حواشی:

- [۱] ۱۵۴۱ء میں پیر پوری نے اپنی تصنیف ”نورست و لمحہ کالج اور اکرام علی“ (ص ۱۸۶ء ادارہ فروغ اردو پکھنوا ۱۹۵۹ء) میں سالِ وفات ۱۲۵۲ھ دیا ہے۔ ”اخوان الصلا“ از اکرام علی، مرتبہ حمزہ رزاق لٹوی (ص ۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء) میں ڈاکٹر حمزہ رزاق لٹوی نے حواشی محمد انیس کے حوالے سے سالِ وفات ۱۲۵۳ھ دیا ہے۔ ڈی اکٹر لٹوی نے اکرام علی کی جوانی ہوئی مسجد کا سالِ تعمیر ۱۸۳۷ء دیا ہے اسی لیے میں نے ۱۲۵۲ھ/ ۱۸۳۷ء کے بجائے ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۸ء کو ترجیح دی ہے۔ دیکھئے یہ سالِ وفات بھی شبہ سے بالا نہیں ہے (مجمیل جالبی)۔
- [۲] اخوان الصلا، مرتبہ اکرام علی، ص ۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔
- [۳] ایضاً ص ۶۳

[۴] The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck, P 51, Appendix Calcutta, 1819.

[۵] ایضاً ص ۵۴

- [۶] The Annal of the college of Fort William (ضمیمہ)، بحوالہ ص ۵۱، (۱۹۶۶ء)
- [۷] Sahibs and Munshis, Sisir Kumar Das, P19, Calcutta 1978.

[۸] ایضاً ص ۹۱-۹۲

[۹] اخوان الصلا، اکرام علی، مرتبہ حمزہ رزاق لٹوی (مقدمہ)، ص ۱۳-۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۱۰] ایضاً ص ۳-۲۲

[۱۱] ایضاً ص ۶۳

[۱۲] ایضاً ص ۲۲۲

[۱۳] ایضاً ص ۶۳

[۱۴] اردو دائرہ المعارف اسلام آباد، جلد دوم، ص ۱۹۹-۲۰۰ء لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۱۵] اخوان الصلا، اکرام علی، بحوالہ بالا ص ۶۳

[۱۶] ایضاً ص ۳۳

[۱۷] ایضاً ص ۷۸

تیرھواں باب

بنی نرائین جہاں

حالات و مطالعہ: چار گلشن دیوان جہاں، نو بہار وغیرہ

بنی نرائین جہاں، جن کا کا نام فورٹ ولیم کالج کے تعلق سے بار بار سامنے آتا ہے۔ کالج کے واقعہ و ملازمین نہیں تھے لیکن وہ دارالن کا کام، اور باب کالج کی نظریں، انعام کا مستحق تھیں۔ پہلی بار ”چار گلشن“ نامی تصنیف ہے، جو ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰-۱۸۱۱ء میں لکھی گئی تھی، دوسری ”پبلک سہاگت“ کے موقع پر ۲۰ دسمبر ۱۸۱۳ء کو انعام کے لیے منظور ہوئی (۱) اور دوسری بار ”دیوان جہاں“ تیسری میں ”پبلک سہاگت“ کے موقع پر ۲۰ جون ۱۸۱۳ء کو انعام کے لیے منتخب ہوئی (۲)۔

بنی نرائین ان کا نام تھا لیکن جہاں کا لفظ بھی ان کے نام کا جزو بن گیا ہے۔ یہ ان کا تخلص تو نہیں تھا شاید شاہ جہاں آباد کی نسبت سے انھوں نے ”جہاں“ کا لفظ اپنے نام کے ساتھ شامل کر لیا تھا۔ حسب ضرورت وہ شعر بھی کہتے تھے، جیسا کہ ”دیوان جہاں“ کے مکتوم ”سب تالیف“ سے ظاہر ہوتا ہے لیکن یہاں بھی انھوں نے لفظ ”جہاں“ کو بطور تخلص استعمال نہیں کیا بلکہ چنانچہ رانام ”بنی نرائین“ ہی شعر میں باہر آئے:

دعا ہے قسم کر بنی نرائین کہ مخلصین حق در کو ہے یہ فن

بنی نرائین کا سال پیدائش، وفات معلوم نہیں ہے لیکن جیسا کہ ”تصحیح النالین“ سے معلوم ہوتا ہے وہ نومبر ۱۸۳۸ء مطابق رمضان ۱۲۵۳ء تک ضرور بقید حیات تھے (۳) بنی نرائین شاہ جہاں آباد کے رہنے والے تھے اور پانچ پشت پہلے ان کے اجداد مرغشاہیر کے گزبانے میں، لاہور سے دہلی میں آباد ہو گئے تھے اور اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ بنی نرائین نے اپنے بڑے بھائی رانے حکیم نارائن دند کے ترے میں لکھا ہے کہ ”دند تخلص، نام رانے حکیم نارائن، مہاراجا بھی نارائن کے چوتے، محمود روزگار ہے۔ دہلی کے رہنے والے اور اب دہلی شریف رکھتے ہیں اور یہ خاکسار بھی چھوٹا بھائی انھیں کا ہے“ (۴) اپنے خاندان کے حالات حکیم کرن دند نے اپنی غیر مطبوعہ داستان ”تھہ نہان دول“ (۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۸ء) کی ”تہذیب“ میں لکھے ہیں جس کا تفسیری نسخہ کبیر سراج یوٹیو دہلی لائبریری میں محفوظ ہے (۵) دہلی کے گڑے حالات کے باعث دند گھنٹہ آگے اور سالہا برس خواب آصف الدولہ کے ملازم رہے (۶) آصف الدولہ کی وفات کے بعد جب تخت سلطنت وزیر علی خاں سے ہوتا تو اب سعادت علی خان تک پہنچا اور گورنر جنرل لارڈ ملر کی گھنٹہ آگے تو فواید سعادت علی خان نے حکیم نارائن دند کو کالٹ و سفارت کے عہدے پر فائز کر کے ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰-۱۸۰۱ء کلکتہ روانہ کر دیا۔ بنی نرائین جہاں بھی ان کے ساتھ تھے۔ دند چار سال تک اس منصب پر فائز رہے لیکن ”گزشتہ وفات مشکل دیکھ کے تو کمری سے استعفا دیا وہاں شہر کلکتہ کو اختیار کیا“ (۷) بنی نرائین جہاں یہاں کلکتہ میں ۱۲۲۵ء تک رہے روزگار رہے۔ ”چار گلشن“ کی

”تہذیب“ میں بنی نرائن جہاں نے لکھا ہے کہ کلکتہ آ کر دس برس کا عرصہ ہوا ہوگا کہ حالت یہ روزگاری میں گرفتار ہے۔“ [۸]

اس خاندان میں تعلیم کا رواج تھا۔ بڑے بھائی نسیم ہارانی رند کی طرح بنی نرائن جہاں کی تعلیم و تربیت بھی اسی ماحول میں ہوئی۔ فارسی و اردو اس خاندان کی اہم زبانیں تھیں اور دونوں بھائی فارسی و اردو زبانوں میں رہے ہوئے تھے اور دونوں کو شاعری اور تصنیف و تالیف کا شوق فطری تھا۔ ۱۲۳۵ھ مطابق ۱۸۱۰ء تا ۱۸۱۱ء میں بنی نرائن نے ایک دن مفتی امام بخش کے دربار ایک قصہ سنایا جو انھیں مدت سے یاد تھا۔ مفتی امام بخش کہانی سن کر بہت محظوظ ہوئے اور اصرار کیا کہ ”اس قصہ لطیف اور کہانی نادر کو نظم زبان سے زبانِ قلم میں لایئے اور زبانِ ہندی (اردو) میں دو پرستو کاغذ کے لکھیے اور..... پستانِ نیلر صاحب (صدر، شعبہ ہندوستانی) کے گزرائیے۔“ [۹] مفتی امام بخش کی فرمائش پر بنی نرائن جہاں نے یہ قصہ ۱۲۳۵ھ تا ۱۸۱۰ء میں نظم کیا اور نیلر صاحب کی خدمت میں پیش کر دیا جس پر انھیں نہ صرف انعام ملا بلکہ یہ کتاب ہندیوں کے لیے بھی منظور کر لی گئی [۱۰]۔

”چار نگشتن“ بنی نرائن کی پہلی تصنیف تھی۔ ”دیوان جہاں“ کے ”سب تالیف“ میں جہاں نے یہ شعر لکھا ہے:

کیا تھا چار نگشتن پہلے تو میرے صلہ سے اس کے پائی میں نے تو میرے

انعام ملنے پر نہ صرف ان کی حوصلہ افزائی ہوئی بلکہ تصنیف و تالیف کا یہ راستہ جس سے ”حالتو بنے کا دی“ بھی دور ہو سکے، انھیں دکھانا نظر آیا۔ اسی عرصے میں مفتی حیدر بخش حیدر کی سے ان کی ملاقات ہوئی جنھوں نے بنی نرائن جہاں کی حالت پر غصوں لکھا کہ اس صاحبِ رو بہ یک سے ان کی ملاقات کرائی۔ ملاقات پر وہ ایک نے ان کی مدد کی اور ان سے شعر کا کلام جمع کرنے کی فرمائش کی۔

تو کہ شعر و غزل کہتے فراموش کریں اس کے صلہ کا فکر ناہم

بنی نرائن نے وہ ایک کی چاہت کے مطابق تلاش و کوشش کر کے نہ صرف اہم مصرعہ کا مجموعہ شعر کا کلام بھی ترتیب دیا لیکن کے ساتھ جمع و مرتب کر کے ”دیوان جہاں“ اس کا نام رکھا اور وہ ایک کو پیش کر دیا جس پر ۲۰ جون ۱۸۱۳ء کو انھیں انعام دیا گیا۔

”چار نگشتن“ کے بعد اور ”دیوان جہاں“ سے پہلے بنی نرائن جہاں نے ۱۲۳۵ء تا ۱۲۳۷ء ۱۸۱۰ء تا ۱۸۱۲ء کے درمیان ”بہارِ شوق“ اور ”نگارِ حسن“ کے نام سے دو قصے اور لکھے۔ ان دونوں قصوں کے بارے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ ”کالج“ کے لیے نہیں بلکہ ”شہر“ کے لیے لکھے گئے۔ ”بہارِ شوق“ (قصہ دلآرام) کے دو پاسے میں بنی نرائن نے لکھا ہے کہ چار نگشتن کے بعد ”تصنیف کے شہر میں رواج دیا اور نام اس کا ”بہارِ شوق“ رکھا۔ ”نگارِ حسن“ (عزیم زلیخا) میں بھی بات اس طرح لکھی کہ ”اور نام اس کا ”نگارِ حسن“ رکھا کہ شہر میں رواج دیا۔“ ان قصوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ فورس و دہم کالج کی سرپرستی میں جو ساہو سلیس جدید اور خوش فرورغ پارسی تھی اور رفتہ رفتہ ”شہر“ میں بھی مقبول و مروج ہو رہی تھی۔ ”چار نگشتن“ نے سرکاری طرف سے انعام ملنے پر بحیثیت ادیب و مصنف ان کی شہرت بکمال گئی تھی اور یہ دونوں کتابیں انھوں نے اسی زبان و اسلوب میں لکھ کر شعر کے شہر میں کواشا صحت کے لیے دی تھیں۔

ڈاکٹر حنیف لغوی نے اپنے مقالے میں لکھا ہے کہ ”نوبہار“ (قصہ نکل و صورت) ۱۲۳۸ھ تا ۱۸۲۳ء کے

وہاں سے میں اپنی نثر میں جہاں نے اپنی تصانیف و تراجم کی ترتیب تالیف کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ پہلے "چار گلشن" (۱۳۳۵ء)، پھر "بہار عشق" (۱۳۳۵ء-۱۳۳۷ء) پھر "گلزار حسن" (۱۳۳۵ء-۱۳۳۷ء) اس کے بعد "دربار جہاں" (۱۳۳۷ء) پھر "تقریب طبع" (۱۳۳۳ء-۱۳۸۱ء) پھر "نوبہار" (۱۳۳۰ء-۱۳۳۳ء)۔ "نوبہار" میں "پایہ عشق" کا ذکر نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ "نوبہار" کے بعد لکھی گئی۔ اس کا سال تالیف بھی ۱۳۳۰ء-۱۳۳۳ء ہے۔ اس کے بعد انھوں نے "تصویر الغافلین" کا ۱۳۵۳ء میں فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا (۱۱) اس طرح اپنی نثر میں جہاں نے کل پانچ قصے لکھے، ایک تذکرہ مرتب کیا، ایک لطیف و طرائف کا مجموعہ ترتیب دیا اور ایک فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا جن کا تفارق ذیل میں ترتیب وار لکھا جاتا ہے:

(۱) چار گلشن: اپنی نثر کی پہلی تصنیف ہے جسے انھوں نے فورٹ ولیم کالج کے مطلوبہ اسلوب بیان میں ۱۳۳۵ء-۱۳۸۱ء میں لکھ کر پروفیسر ٹیلر صدر شعبہ ہندوستانی کو پیش کی اور جسے عہدہ بریلوی نے ریفٹ لائبریری سے دریافت اور مرتب کر کے اپنے مقدمہ کے ساتھ ۱۹۶۷ء میں اورینٹل کالج لاہور سے شائع کیا۔ اس کے بارے میں چند بنیادی باتیں ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔ یہ ایک قابل ذکر تصنیف ہے جسے جہاں نے مشرقی اسلام بخش کی قربانوں پر تصنیف کیا تھا اور جس کے بارے میں خود مصنف کا یہ خیال تھا

دیکھا چار گلشن جو میں اس کا نام دے گی خزاں دور اس سے خام

یہ ایک دلچسپ قصہ ہے جسے اپنی نثر میں جہاں نے لطف کے ساتھ سادہ و سلیس زبان میں بیان کیا ہے۔ اس میں سب روایتیں ایک بادشاہ کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ بادشاہ کا نام کیوان شاہ ہے جو ایک فقیر سے تین کام کی باتیں خرید کر اپنی بیٹی اور دو زہریلوں کو ہدایت کے سبب قتل کر دیتا ہے اس لیے بعض اہل علم نے اسے "قصہ تباہ و برباد" بھی لکھا ہے۔ اس کے بعد واقعات کے تسلسل میں یہ صورت سامنے آتی ہے کہ کیوان شاہ مراہٹوں اور بھٹ کی چار بیٹیوں: دلا، رام، بدل، رہا، زیب النساء اور فرخندہ سے ایک ساتھ شادی کر لیتا ہے۔ پہلی تین بیٹیاں ان سوالات کا جواب دے کر انھیں معلوم کرنے کے لیے ان سب سے شادی کی تھی، بادشاہ سے ہم کنار ہو جاتی ہیں لیکن چوتھی بیٹی فرخندہ اس کے سوال کا جواب دینے کے بجائے اپنی شرط پیش کرتی ہے۔ اس کے ساتھ کہانی میں دلچسپی بھری ہو جاتی ہے اور فرخندہ کی جرأت و جھل صدی سے اس میں جان پڑ جاتی ہے۔ یہ کہانی اتنی دلچسپ ہے کہ جب فروغ کی جائے تو فخر کے بغیر چھوڑنے کو دل نہیں چاہتا۔ یہ ایک چھوٹی سی داستان ہے جسے قصور سے عفو میں نمایاں مزاجاں لکھا ہے۔ جیسے انگریزی ادب میں جیولٹ اور ٹھکرانہ، ناول کی کوکھ سے پیدا ہونے والی طویل داستانوں کی کوکھ سے ٹھکر و داستان و جیو میں آتی ہے جسے "خاستاچی" کہنا چاہیے۔ اب تک قصہ کہنے کی روایت پر مغربی اثرات نہیں پڑے تھے۔ فورٹ ولیم کالج میں صرف روایتی اسلوب بیان متاثر ہو کر سادگی و سادگی کی طرف آتا تھا جس کی مثال میں ٹیلر علی خاں کی "داستان امیر حمزہ" یا حلیہ علی بن احمد کی "خود فرزند" اور جلدی کی "آرامش مغل" کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ باقی قصہ: داستان کارنگ و حراج اور پہلی ڈھانچا و بی پاتا تھا جو ہمیں فارسی داستانوں یا جیسے شاہ عالم دہلی کی "غائب القصر" میں ملتا ہے۔

"چار گلشن" کی یہ کہانی اپنی نثر میں کسی سے تھی اور فورٹ ولیم کالج کے مطلوبہ اسلوب میں اپنے طور پر اسے لکھا تھا اس لیے یہ کہانی تصنیف کے ذیل میں آتی ہے۔ اپنی نثر میں جہاں نے اسے کہانی کہنے کے انداز میں لکھا ہے

اور اسی لیے چننے ہوئے مصلوں ہوتا ہے کہ کہانی بول چال کے لحاظ سے خالص جاری ہے۔ کہانی کو جس طرح اظہار کیا ہے اور پھر آہستہ آہستہ اقصائی تھیں کو گھسیٹا گیا ہے اس میں وہ حلقہ ہے کہ چننے والا پوری طرح دو گھسی کے ساتھ کہانی کی گرفت میں رہتا ہے۔ کہانی کے خاتمے میں جتنی نراں نے چھلکی کی ہے اگر وہ چند صفحات اس جان میں اور شامل کرو چتہ تو وہ گرفت ہو پوری کہانی میں مضمون ہوتی ہے، خاتمہ میں بھی برقرار رہتی۔ یہ تصنیف جب جتنی نراں نے ٹیلر کو پیش کی تو انھوں نے اسے نہ صرف پسند کیا بلکہ اردو زبان سمجھنے والے مجتہدین کی تعظیم کے لیے اسے منظور کر کے انعام سے بھی نوازا۔

اس تصنیف میں سارا زور کہانی پر ہے اس لیے قدرتی مناظر موسم و زمان اور زندگی کے دوسرے تہذیبی پہلو، میرامن کی "بارغ و بہار" یا خلیل علی خاں اٹک کی "مضامین شاہ اور روح افزا" کی طرح، جان میں نہیں آتے۔ صرف ایک جگہ بارغ کا نقشہ تار کیا گیا ہے جو مظلوم کتاب کے تین صفحات (۷۷-۷۸) پر کھینچا ہوا ہے لیکن بے شک اور پرکاشیہ ہے۔ ایک اور جگہ پر دو پیکر پیش کیا گیا ہے "چاند گشت" میں یہ جان جان دار ہے۔ جتنی نراں نے اس میں شاعرانہ مبالغے اور روایتی سمجھت کے سہارے نثر میں زور و تاثیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نثر میں مضمون ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت فارسی جملے کی ساخت سے آزاد و کراہ کھلی لٹھاس سانس لے رہی ہے۔ لہذا راعا زبان بات بلیت کا ہے۔ اس میں زبان کی وہ قوت اور اختیار کی وہ توانائی ہے کہ بات دل میں اتر جاتی ہے مثلاً یہ عبارت چن ہے

"روایت عمارت نے تین روز کے عرصے میں گنبد تیار کیا اور بادشاہ کو خبر دی۔ بادشاہ نے فرخندہ کو ایک بکرے پر سوار کیا اور آپ بھی اس کے ساتھ سوار ہو کر نزدیکی اس گنبد کے گیا اور فرخندہ کو اس گنبد میں اتار دیا اور توڑا ہوا روپے کا روپہ اس کے رکھ دیا کہ "دائیں ملک گیری کے جاتا ہوں۔ ایک برس کے عرصے میں پھر اس شہر میں آؤ گا۔ لیکن تھک لادام ہے کہ پانچ سو روپے اس کوڑے کی خرچہ کبھی جھپو اور پانچ سو روپے باقی رکھ لیکن میرامن کوڑے کی بجائے ہے اور دوسری بات یہ ہے کہ اسی گنبد کے بیچ ایک چٹا حلال کا بیجہ اگر دیکھو" فرخندہ آداب بھلائی اور عرض کی کہ بہت بھڑاپا پھر بیٹ لے جائیے"

جتنی نراں کی نثر میں جملے مربوط ہیں جن میں بے ضرورت الفاظ یا محروکات استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ ضرورت کے مطابق فطری انداز میں، جملے چھوٹے بڑے ہوتے رہتے ہیں۔ یہاں اردو جملے کی ساخت، قاری و دہرائی ترکیب لہری کے اثر سے آزاد ہو جاتی ہے اور اسی لیے اردو کا لہجہ غالب آ جانے کی وجہ سے زبان میں زور اور لہجے پر بول چال کا اثر نمایاں ہے۔ بلکہ کہانی کے جان میں وہی زبان استعمال ہو رہی ہے جو اس دور میں عام بول چال کی زبان میں استعمال ہو رہی تھی۔ اردو نثر کے اعتبار سے یہ "داستانچہ" خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی نثر میں محروک الفاظ، میرامن کے مقابلے میں بھی کم ہیں لیکن وہ الفاظ جو انیسویں صدی کے ابتدائی زمانے میں بول چال کی زبان میں استعمال ہوتے تھے، یہاں بھی اسی طرح موجود ہیں۔ یہ سب الفاظ وہ ہیں جو اس وقت نگارنی تھے آج نکال باہر ہو گئے ہیں لیکن آج بھی نثر نگاروں کو الفاظ سازی کے ضرورہ سمجھاتے ہیں مثلاً "ہار" "کاکر" "کاک" کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یہی کہی اردو میں عام طور پر ملتا ہے اور میرامن، ادر علی انیسویں، حیدر علی حیدری اور خلیل علی خاں اٹک کی نثر میں بھی قوت سے ملتا ہے۔ جتنی نراں جہاں کی نثر میں بھی یہی صورت ملتی ہے جیسے

کام ملک کے تھے کہتے ہاروں نے۔۔۔۔۔ (ص ۶۳)

اسی طرح ”تھوڑا“ کا لفظ بھرتے استعمال ہوتا چاہیے۔ ”تھوڑی“ کا لفظ تو آج بھی بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے لیکن ”تھوڑا“ متروک ہو گیا جو اپنی جگہ بے بدل ہے۔ نئی نرائن نے اسے اپنی اصل صورت میں استعمال کیا ہے جیسے:

”اس کی ایک شاخ کا تھوڑا پیر لٹکا ہوا ہے“ (ص ۸۰) ”میں ایک آدمی کی اس تھوڑے سے گتھی ہوئی ہے“ (ص ۶۸) اسی طرح یہ چند جملے معانی پر نوادر کے پڑے ہیں:

”نافٹل بندھتے ہیں اس بات کے ہچکچاہٹ کیا.....“ (ص ۱۱۸)

”اس وقت بادشاہ کا دل نہایت بھر بھرا ہوا“ (ص ۱۲۷-۱۳۳)

”ہم آپ کے بندھوے ہیں جو فرمائیے گا، بھلا دیں گے“ (ص ۱۳۴)

اسی طرح ”بادشاہ نے تھوڑا تھوڑا کر پڑے کو اٹھایا“۔ تھوڑا تھوڑا کر اور تھوڑی کے اس بھی استعمال ہوا ہے۔ آج اس کے بجائے دہائی تہہ ملی سے ”بہ تھوڑا“ کہتے ہیں۔

اس دور میں: کروڑوں، لے جاوے، آدے، دے۔ دے۔ جو میں (جنوں علی)، بیوں تپوں (جوں توں)، بڑھاوے، کھلاوے۔ ڈالنا ڈال (ڈالنا ڈال)، کرنا کر (کرنا کر)، لیجیو، کھجیو۔ چھوڑو۔ بکڑو وغیرہ عام زبان کا حصہ تھے۔ یہ الفاظ دہائی تہہ ملی کے ساتھ آج بھی زندہ ہیں۔

اسی طرح تہہ قائل کی مناسبت سے مرکب فعل کے دونوں لفظ بھی تہہ استعمال کیے جاتے تھے۔ یہی صورت ”چار گشتن“ میں ملتی ہے۔ آج مرکب فعل کا پہلا جز وادعا اور دوسرا جز وفتح میں ہوا اور لکھا جاتا ہے۔ ”چار گشتن“ کی تہہ میں، میرا من و میداری کی طرح دہائی مرادج صورت ملتی ہے مثلاً

”سواقی قاعدے کے ہر ایک جگہ میں مسٹر بن گئیں ہیں (گئی ہیں) میں اے

”ہم چاروں دلعیدار بخت کی انہیاں ہیں ہم شکار کھیلنے کے واسطے جنگل کی طرف گئیں تھیں“ (مٹی تھیں) ص ۹۸

نئی نرائن جہاں نے ”چار گشتن“ کے بعد ”بہار عشق“ لکھی۔

(۲) ”بہار عشق“ کے بارے میں ”نوبہار“ کے دیباچے میں نئی نرائن نے بتایا ہے کہ ”بہار عشق“ ان کی دوسری تصنیف ہے جس میں دلا رام کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ انھوں نے کالج کے لیے نہیں بلکہ ”شہر“ کے لیے تصنیف کی تھی۔ اس کے کسی نسخے کا کسی معلوم کتب خانے میں مجھے کوئی سراغ نہیں ملا۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے لکھا ہے کہ ”قیاساً یہ کہا جاسکتا ہے یہ تہہ کے مرادباجے پال کی بیٹی ملہا کے دلا رام نامی ایک برہمن لڑکے کے ساتھ معاشرے کی داستان ہوئی جسے ۱۳۷۱ھ/۱۸۵۰ء میں لالہ کاشی راج کتھری مراد تہہ میں تحریر کر چکے تھے۔ کاشی راج فوریت و لہجہ کالج میں پنجابی کے مشق تھے۔۔۔۔۔ اس لیے یہ بہار از قیاس نہیں کہ نئی نرائن نے ”یوسف دلچا“، ”ناور“، ”گل منور“ کے قصوں کی طرح اس قصے کو بھی اس قدر نوادہاں مراد نے محلی یعنی ٹھٹھٹھ لور دا محاورہ اردو میں تحریر کیا ہو“ (۱۲) ڈاکٹر میاں چند قیاس اس کا سال تالیف ۱۳۲۹ھ میں کرتے ہیں (۱۳)

(۳) ”گلزار حسن“ نئی نرائن کی تیسری تالیف ہے۔ ”نوبہار“ کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ”حسن بعد قصہ یوسف دلچا، جہاں لالہ کاشی میں ہے اور کئی شخص نے ہندی (اردو) میں بھی ترجمہ کیا ہے عبارت اس کی محلی و بے محاورہ

تھی۔ اس سبب سے کسی نے پسند نہ کیا۔ اس سچے عالم نے اس کو بھی نظم و نثر کا زہر پینا کر زبانِ اردو نے "عقی میں تصنیف کیا اور نام اس کا "نگارِ حسن" رکھا کہ شعر میں روانہ دیا (۱۳۱۱ھ) ڈاکٹر گیان چند کا قیاس ہے کہ "نگارِ حسن" ۱۲۴۷ھ میں لکھی گئی ہوگی (۱۵)۔

(۳) اس کے بعد جی نرائن جہاں نے "دعویٰ ان جہاں" کے نام سے "تذکرہ شعراءِ اردو" (۱۸۴۳ء) تالیف کیا۔ دعویٰ ان جہاں کی وجہ تالیف یہ ہے کہ ایک دن حیدر علی حیدری جی نرائن کے گھر گئے اور ان کی سپردِ نگاری سے حشر ہو کر کاس روپک کے پاس لے گئے جس میں وقت کا بج کانسٹری اور بحیثیتِ مدرس شعبہ ہندوستانی سے وابستہ تھا۔ دورانِ ملاقات روپک نے جی نرائن سے اردو شعرا کا منتخب کام جمع کرنے کی فرمائش کی۔ جی نرائن نے شعرا کا منتخب کام جمع کیا اور ایک حد تک مختصر حالات، دو کوائف کے ساتھ حروفِ تہجی کے لحاظ سے مرتب کر کے ۱۸۱۲ء میں روپک کو پیش کر دیا۔

"دعویٰ ان جہاں" میں شعرا کے حالات، بہت سرسری اور مختصر ہیں۔ کہیں بھی سنین شامل نہیں ہیں اور تحقیق کے اعتبار سے بھی تسلی بخش نہیں ہیں۔ "دعویٰ ان جہاں" کا ایک اچھی نمونہ ایسا تک سوسائٹی آف بکالنگز میں محفوظ ہے جسے تحقیق کے بغیر کلیم الدین احمد نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے (۱۹۱۹ء) جی نرائن کے اس کام سے روپک بہت خوش ہوئے۔ معظم سبب تالیف، میں چند شعر بھی، جناب فیض مآب دہلیگرے کساں دہستانی درسا ننگاں مسٹر کاس روپک صاحب بہادر دام آقاہی کی تحریف میں "کامواں" سے کہ جی نرائن نے درج کیے ہیں۔ روپک نے اس کام پر انعام کی سلاطین کی اور ۳۰ روپے ۱۸۱۲ء کے "پبلک مہاراجہ" کے موقع پر جی نرائن جہاں کو انعام سے سرفراز کیا گیا۔

دعویٰ ان جہاں کے ترجمے کی مہارت یہ ہے۔ "تمام شدہ تاریخ سی ام ماہِ جنوری ۱۸۱۲ء، جو قلعہ اللہ" (۱۷۱۷ء) اس سے معلوم ہوا کہ دعویٰ ان جہاں ۱۸۱۲ء کو ختم ہوا اور ۱۸۱۳ء میں وہ انعام سے نوازا گیا۔ لفظی سے گاہر میں دہستانی نے انعام کی منظوری کے سال کو سال تالیف سمجھ کر اپنی کتاب "ہندی ادب ہندی و ہندوستانی" میں جی نرائن کے ذیل میں درج کر دیا ہے (۱۸۱۲ء) جب گاہر میں دہستانی کی اس تالیف کو بنیاد بنا کر ایف فیلن اور فلی کریم الدین نے بعض اضافوں کے ساتھ اردو میں آزاد ترجمہ کر کے "طبقاتِ اشعراءِ ہند" کے نام سے تذکرہ مرتب کیا تو دہستانی کی تاریخ کا یہ لفظ اس تذکرے میں بھی آ گیا اور انہیں سے یہ لفظی بچل گئی۔ "دعویٰ ان جہاں" کا سال تکمیل ماہِ شہ ۱۸۱۲ء ہے جو بہت صاف اور واضح طور پر اس کے ترجمے میں درج ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی تحقیق کے سمجھوں میں پڑے بغیر "طبقاتِ اشعراءِ ہند" کی عبارت کو اپنی حمید میں نقل کر دیا ہے جب کہ ترجمے کی عبارت میں جس کی کبھی نقل خود کلیم الدین احمد کے مرتبہ "دعویٰ ان جہاں" میں شامل ہے، واضح طور پر ۳۰ جنوری ۱۸۱۲ء درج ہے۔ ڈاکٹر ضیاء نقوی نے قلمی نسخے کے آغاز میں درج انگریزی عبارت، جو دو مختلف قلموں سے لکھی گئی ہے اور جس کے آخر میں 1813 لکھا ہے، ترجمہ کے ہند سے پیشہ کا اظہار کر کے ۱۸۱۳ء کو تمام کا سال بتایا ہے جو ان سب شواہد کی موجودگی میں درست نہیں ہے۔ پھر اگر نے "شامِ اودھ کی تلاش" میں لکھا ہے کہ "جی نرائن جہاں کا تذکرہ ۱۸۱۲ء کا ۱۲۴۷ھ میں مرتب ہوا۔ پھر روپک کی فرمائش پر تالیف کیا گیا اور روپک ہی کے نام سے منظر ہے۔ اس میں کسی شاعر کے حلق سے کوئی تاریخ درج نہیں ہے اور اس کا تحقیقی پہلو بھی گمراہ ہے" (۱۹)۔

"دعویٰ ان جہاں" کے معظم "سبب تالیف" سے جی نرائن کے حالات، حیدر علی حیدری کے توسط سے

دو بج تک رسائی اور کلام شعرا کو جمع کرنے کی فرمائش اور "چار نگشتن" پر حملے کا ذکر سب کچھ آ گیا ہے۔ دو بج نے اردو شعرا کا کلام جمع کرنے کی جو فرمائش کی تھی، نئی فرمائش نے اسی طرح اسے پورا کیا جس طرح دو بج نے کیا تھا۔ تذکرہ دیوان جہاں میں اسی لیے "نیایش" کا رنگ شامل ہے۔ اسے "نیایش" تذکرہ" کہنا چاہیے۔

"دیوان جہاں" میں پہلے "سبب تالیف" آتا ہے۔ اس کے بعد "حروف تہجی" کے اعتبار سے (۱۲۵) شعرا کے کلام کا انتخاب اور بہت مختصر کوائف دیے گئے ہیں۔ اس کے بعد، یہ نئے انگریز کہ یہ کلام کن شعرا کا ہے رہا مباحثہ، مطبوعات اور ادبیات متبع کے لیے لکھے گئے ہیں۔ آخر میں ہم طرح غزلیں شامل کی ہیں جو کلکتہ میں ۲۵ رجسٹری کے مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں۔ یہاں بھی سال مشاعرہ نہیں دیا۔ تعداد شعرا کے بارے میں (اکثر حقیقت لغوی نے لکھا ہے کہ "اس مجموعے کے بنیادی متن میں حروف تہجی کی ترتیب کے مطابق ۱۲۵ شاعروں کا ذکر کیا ہے لیکن آصف اللہ خان کی ایک غزل کے جواب میں ان کی تنقید کی غزل بھی نقل کی گئی ہے اس اعتبار سے شعرا کی تعداد (۱۲۶) ہے۔ چوتھا اور آخری خمیرہ آٹھ شاعروں کی ہیں ہم طرح غزلوں پر مشتمل ہے جو ۲۵ رجسٹری (سن عہد) کو لکھنے کے ایک مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں (جن میں) مرزا کاظم علی جہاں کے دو بیٹے مرزا کاظم علی ممتاز اور مرزا باہم علی عیاض اور ایک شاعر مرید علی بھٹہ علی روات کے تراجم "دیوان جہاں" کے بنیادی متن میں شامل نہیں اس طرح مزید تین ناموں کے اضافے کے بعد..... شاعروں کی مجموعی تعداد (۱۲۹) ہو جاتی ہے "۳۰" یا اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں ایک ابتدائی تذکرہ ہونے کے باعث یقیناً اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں کی شعرا ایسے بھی شامل ہیں جن کا ذکر صرف اسی تذکرے میں آیا ہے۔

(۵) "تفریح طبع" نئی فرمائش جہاں کی پانچویں کتاب ہے ۱۲۳۲ھ/۱۸۱۷ء میں لکھی گئی۔ اس کتاب میں انھوں نے لطائف و لطائف مرتب کیے ہیں تاکہ ہر طرح کے پڑھنے والوں کے لیے تفریح طبع کا سامان مہیا کریں۔ اس کی دریافت کا سہرا (اکثر حقیقت فوقی کے سرچا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ "تفریح طبع کا واقعہ بھی غلط..... قائم اسطور کی ملکیت ہے۔ یہ نسخہ..... ڈاکٹر سید سلیمان حسین کو لکھنؤ کے کسی کتب فروش سے دستیاب ہوا تھا۔ ظاہری حالت کے اعتبار سے یہ اس قدر کرم خود روا اور بوسیدہ ہو چکا ہے کہ شروع و آخر کے چند صفحات کے علاوہ اور باقی کا ایک دوسرے سے ٹکڑہ کرنا اور پڑھنا ناممکن ہے۔ صفحات کی تعداد، جسے پہ مشکل شمار کیا جاسکا ہے۔ ۱۲۳۳ اور ساڑھے ۱۶۰۸/۱۷ ہے۔ ہر صفحہ پر حیرت و حیرت میں ہیں۔ خلا قدرے جلی اور شکستہ بالکل منتطیق ہے۔ کتاب صفحہ ۲۲۳ کی دوسری سطر پر ختم ہو جاتی ہے۔ تیسری اور چوتھی سطر میں مندرجہ ذیل ترغیر ہے: "تمام شاعروں تفریح طبع جو تہجی اللہ اس ترجمے کے لیے کتاب کی ملکیت و اجراء کے سلسلے میں کاتب کے علاوہ کسی اور شخص کی تحریر تھی جو منادی گئی ہے..... "تفریح طبع" کے دیباچے کا ابتدائی حصہ منقطع ہے۔ یہ چار میں ایات پر مشتمل ہے "۱۲" اسب تالیف کے اولیٰ میں نئی فرمائش نے بتایا ہے "سب کو سن (کذا) بارہ سو تین سو تیس ہجری (۱۲۳۳ھ) اور انھارہ سو سترو وچسوی (۱۸۱۷ء) ہیں، ایک دن دل نے گھبرا کر گھر سے یہ سوال کیا کہ خوشتر تو نے قصہ "چار نگشتن" کور "دیوان جہاں" اور قصہ نام کو کہ جس کا نام "بہار شوق" رکھا ہے اور قصہ یوسف و زلیخا موسوم بہ "گلزار حسن" تصنیف کر کے..... صاحبان مالی ثبات کی متایات صلہ سے بھی سرفراز ہوا اور حق سبحانہ تعالیٰ کے فضل و کرم سے ان کتابوں نے شہر میں خوب رواج پایا اور سب ان کی کتابوں کے نام حیران دیا (میں) پانچ بار یہ گا..... اب آج کو لازم ہے جو کئی ایک تعلیم خواہ طلبی کی کہ جس کے سننے سے دلہائے لکھن

کی گرہ کھول جاوے اور خاطر ناشاد پڑھتے آوے۔ حج کو جو یاد ہیں، ان کو عبارت شمس عام فہم خاص پسند لکھ کر دیا میں بطریق یادگار کے چھوڑنا چاہتا ہوں۔ اس کے مکتوفہ ہوں اور سننے والے سرور حاصل کریں۔ دوسراں عاجز ہوں بہرہ نسبت لڑائیوں کے، جیسا کہ محل ناقص میں آلودہ زبان نے باری دلی، ایک مہینے کے عرصے میں لوح دل سے صلوٰۃ کا تذکرہ قلم و زبان سے محبت کیا اور تمام اس کو سطر محبت افزا کا "تفریق طبع" رکھ کر اس جہان ناپائیدار میں بطریق یادگار چھوڑا۔۔۔۔۔ (۲۲) ڈاکٹر مصنف فوق نے لکھا ہے کہ "اس میں بیشتر لطیفہ اور نظمیں جنسی و عذائے وصل و فراق سے متعلق اور حدود فحش اور مبتذل ہیں البتہ آخری صفحات میں چند لطیفہ ایسے آگئے ہیں جنہیں اس کچھنے سے مستثنیٰ کہا جاسکتا ہے" (۲۳) اور یہ لکھ کر بھی لطیفہ درج کیے ہیں جن میں سے ایک یہ ہے۔

"فرخ سیر بادشاہ اسی برس کے سن میں جب بادشاہ ہوئے، طلعت فخرہ ہوکن گھوڑے پر
سوار ہو، چایح مسجد میں نواز کر چلے۔ تمام شہر کے لوگ تماشا دیکھنے کو اپنے اپنے گھوڑوں پر چلے
چلے۔ اسے میں ایک صورت فخرہ بول ملی کہ دلی نے مجھ کو پایا لیکن بڑا جا۔ بات بادشاہ
کے کان میں جان چڑی۔ گھوڑے کو اجڑوے کر کھانے لگے۔ بھر وہ تھکے کہے لگی کہ بڑا حاق۔
ہے لیکن سحر ابھی ہے" (۲۴)

"تفریق طبع" میں عبارت دیکھی اسی سادہ و سلیس ہے بھی الفت گلشن "میں ملتی ہے اور شرواہوں کے لیے لکھی جانے کے باوجود جتنی نرائش نے اب پوری طرح فورٹ ولیم کالج کے رنگ بٹری کو اختیار کر لیا ہے۔ اس کے بعد انھوں نے ایک اور قصہ "نوبہار" کے نام سے لکھا۔

(۶) "نوبہار" ۱۳۳۰ھ/۱۸۴۳ء میں لکھی گئی، جس میں قصہ نگار و مصور کو جان کیا ہے۔ "قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ "اس کا واحد نسخہ، جو میری نظر سے گزرا ہے، حکیم سید محمد تقی حسن علی صاحب متعلیٰ قندوز طبع پٹنہ کی ملک ہے" (۲۵) اس داستان کا دیباچہ خاص اہمیت رکھتا ہے جسے قاضی صاحب نے اپنے مضمون میں نقل کر دیا ہے۔ اس سے ایک طرف تو ان کی مختلف تصانیف کی زمانی ترتیب کا پتا چلتا ہے اور ساتھ ہی قصہ نگار و مصور کے "سبب تالیف" کا سراغ ملتا ہے۔ جتنی نرائش نے لکھا ہے کہ "باللعل کہ اب ۱۳۳۰ھ/۱۸۴۳ء ہیں۔ جمہور دولت میں آوارہ امیں صاحب بہادر کے، ایک دن فتنی امام بخش کرچھوں برس کے عرصے سے اب خاکسار کے ساتھ راہِ محبت دلی کا رکھتے ہیں، فرمانے لگے سابق میں قصہ نگار و مصور کو فتنی باسط خاں نے تصنیف کیا تھا، ظاہر انا سر بائی اور ہے مہارگی الفاظ کے باعث صاحبان کالج کو نسل کی نظر بہارک میں پسند نہ آجائے انھیں گواہ ہیں۔ وہاں حق تو یہ ہے کہ اس زمانے میں دوسرے کتبیں بہادر یعنی کالج دار الضرب خاں اور فاضل کا ہے، جو کتاب کہ وہاں کے صاحبوں کی پسند نہ پڑے اور دیکھو ہو کر نکالی جائے، ہمراہ کوں پڑھتا ہے۔ تم کو حق تعالیٰ نے شیع حمد و راہن رسا عطا فرمایا ہے اور لگی ایک کتابیں میری شہر میں مشہور ہوئی ہیں، بلکہ بہت لوگ خوش ہو کر بطریق حق تعالیٰ کہ بہ ملک لے گئے، اب تھک کو لازم ہے کہ اس قصہ رنگین کو نثر و نظم سے آراستہ کر کے کانوں کو زیب و زینت سے بخشے۔۔۔۔۔ اس بات کو پاس خاطر فتنی صاحب ممدوں کے قبول کیا اور دو ہفتے کے عرصے میں تمام قصہ نگار و مصور کو کتاب فارسی سے ترجمہ کیا" (۲۶) "نوبہار" نام رکھنے کی وجہ جتنی نرائش نے بتائی ہے کہ "اس کہانی میں جو مصور شاہ ادھر گل بادشاہ زاوی کا ذکر ہے اس واسطے مصنف نے تمام جس اس کو نوبہار لکھا (۲۷) ڈاکٹر عہد و حکم نے بتایا ہے کہ "باسط خاں کے ترجمے میں..... عاشق شاہ نگار ہے اور مثنوی حکم مصور۔ لیکن

بنی خراٹن کے ترجمے میں ماضی و معاشق کا نام مختلف ہو گیا ہے۔ [۲۸] خلیف نقوی نے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اسے نام اور مصنف کے اختتامی بیان کی رو سے یہ کہانی گل و صوبر کے حلق کا افسانہ معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقتاً اس میں قصوں شاہ کی بنی فخری مہر انگیز کے حصول کے لیے شاہ شہزادہ گل پاش کے خلیف کی طالع آزمائش کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو مہر انگیز کے سوال ”گل و صوبر چہ کرڈ“ کے جواب کی تلاش کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ گل و صوبر کا قصہ، جو اس ظلم کی کنجی ہے، بہت مختصر ہے اور کہانی کے آخر میں بیان ہوا ہے۔ بنی خراٹن نے اسے قبل خود فارسی سے ترجمہ کیا ہے لیکن وہ فارسی قصے کے مصنف کا نام نہیں دیتے۔ یہی کیفیت واسطو خاں کے ترجمے کی بھی ہے۔ اس قصے کے تیسرے مترجم نیم چند گھڑی ہیں جن کا ترجمہ پہلی بار ۱۸۳۶ء میں شائع ہوا تھا [۲۹] انھوں نے بھی اصل فارسی قصے کے مصنف کے بارے میں کوئی نہیں بتایا۔ کاظمی عبدالودود نے بتایا ہے کہ ”یہ متعلق ہے کہ یہ پرانا قصہ نہیں اور کہا ہو بی صدی ہجری سے قریب اس کا وجود تھا“ [۳۰]

ان اہم کتابیات کو دیکھ کر جوہر کاظمی عبدالودود نے اپنے مضمون میں درج کیے ہیں، اعزاز ہوتا ہے کہ ”نوبارہ“ کے کذابان و جان سادہ و سلیس ہوتے ہوئے بھی دیکھنی کی نگلی کی تلاش کے حامل ہیں اور اس کی وجہ یہ تھی کہ یہ قصہ انھوں نے کالج کے لیے نہیں بلکہ ”وادی کاغذ“ ٹیبلٹ کے لیے لکھا تھا۔

(۷) ”بارغ عشق“ کا واحد نگلی نسخہ، جسے ایک ڈاکٹر خلیف نقوی نے بتایا ہے، انجمن ترقی اردو (ہند) کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس کا سال تالیف ۱۸۴۳ء تا ۱۸۴۹ء ہے۔ اس کا مآخذ عبدالرحمن جہا کی مثنوی ”لطیفی جہاں“ ہے۔ حیدر بخش حیدری نے بھی اس قصے کو اردو نے معنی میں لکھا تھا لیکن ان کا مآخذ امیر خسرو کی مثنوی لطیفی جہاں کا وہ مضمون ترجمہ ہے، جسے شاہ عالم ثانی آفتاب کے عہد کے معروف شاعر خواجہ حسین شاہ جہاں آبادی نے اردو زبان میں نظم کیا تھا اور جس کا ڈرامہ حیدری کے مطالعہ میں پہنچ کر آئے ہیں۔ بنی خراٹن نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”اس عاجز و ضعیف نے قصہ نادر و لطیف کو فارسی سے زبان و سلیقہ و ہندی اردو نے معنی میں ترجمہ کیا۔ ہر چند یہ قصہ طویل تھی لیکن اس مولف نے مہارت کی رازداری کے واسطے بہت سا خون جگر کھایا، قصہ قبل کو کسی طرح رازداری بخشی..... سبب تالیف اس

کہانی واقعہ کا صرف یاد گاری اپنی ہی ہے اور کسی سے امید صلی کی نہیں“ [۳۱]

(۸) ”تصحیح الغافلین“ بنی خراٹن کا آخری معلوم کام ہے۔ ”تصحیح الغافلین“ فارسی زبان میں شاہد فیض الدین کی تصنیف ہے جسے انھوں نے سید احمد بریلوی کی فرمائش پر لکھا تھا اور کسی نے اس کا ایسا ترجمہ اردو زبان میں کیا تھا جس کی مہارت بے کار و در، غلط اور اکثر غلطیات پر مبنی قائل جمہور و معتمد تھی۔ اسی ترجمے کو سنا سن کر صاحب کی فرمائش پر بنی خراٹن جہاں نے ایک اور متن تیار کیا جس کا ایک نگلی نسخہ اڑپاؤ نس لاہور بریلی میں محفوظ ہے ”بہارِ خوبیں جہاں انھن سینے کی سن بارہ سو پینتالیس ہجری میں، ستر کے دن، ۱۰۰ چہر ایک گزری کے سے میں تمام ہوم [۳۲] ڈاکٹر خلیف نقوی نے بتایا ہے کہ ”تویم کے سو چہ ۸۸ گھن ۲۲ بجے ۲۳ دسمبر ۱۸۴۸ء اور ۱۰۰ دسمبر ۱۸۵۲ء کے مطابق ہے“ [۳۳]

بنی خراٹن جہاں کو چارے ستر میں کہانی کہنے اور پر اثر اعزاز میں بقوت کے ساتھ بیان کرنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ انھوں نے جس طرح مثلاً ”چار گلشن“ کی کہانی کو اٹھایا اور پرست پرست کر کے گھولا ہے اس میں ستارہ ان بچھاؤ کے ساتھ قصے کو سینے کا ایسا شعور نظر آتا ہے جس سے قصہ اور اس کا بیان ملنے کے دائرے میں آ جاتا ہے۔ بنی خراٹن نے جو جگہ لکھا اس کا بہت کم حصہ ٹیبلٹ ہوا ہے۔ اس کی اشاعت آج بھی ادبی دیکھنی کا باعث ہوگی اور اردو ستر کے ارتقا کی ایک

کڑی کا چاڑھ لگی۔

مرزا علی لطف کا تذکرہ "نگارستان ہند" جس کی وجہ سے ان کا نام آج تک روشن ہے، مگر کرسٹ کی طرف مائل ہے
ی مرتب ہوا تھا لیکن لطف اس کام کو اس طرح نہ کر سکے جس طرح مگر کرسٹ چاہتا تھا۔ انکے باب میں ہم انہیں مرزا
علی لطف کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] The Annals of the college of Fort william, Thomas Roebuck, P 339,
Calcutta, 1819.

[۲] ایضاً، ص ۳۳۵

[۳] مرآتے بنی خزان و دیوی، مقالہ اکبر حنیف نقوی، ص ۷۷، مقالہ مطبوعہ نوائے ادب، بمبئی، ماہ اپریل ۱۹۷۷ء

[۴] دریاخان جہاں، بنی خزان، مرتبہ حکیم الدین احمد، ص ۱۳۰، پٹنہ ۱۹۵۹ء

[۵] چاندگشت، بنی خزان جہاں، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۳، لاہور ۱۹۶۷ء

[۶] قصہ جان دولہ حکیم خاں رانی دندہ لکھی نسخہ کبیرج پوئی ورنی بحوالہ "چاندگشت" ص ۳۲-۳۳، ننگرہ ۱۹۶۷ء

[۷] ایضاً، ص ۳۱

[۸] چاندگشت، بنی خزان جہاں، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۶۱، لاہور ۱۹۶۷ء

[۹] ایضاً، ص ۶۱-۶۳

[۱۰] The Annals.....، ننگرہ ۱۹۶۷ء ص ۳۳۹

[۱۱] مرآتے بنی خزان و دیوی، مقالہ اکبر حنیف نقوی، مطبوعہ نوائے ادب، بمبئی شمارہ اپریل ۱۹۷۷ء

[۱۲] مرآتے بنی خزان و دیوی، مقالہ اکبر حنیف نقوی، مطبوعہ نوائے ادب، بمبئی شمارہ اپریل ۱۹۷۷ء

[۱۳] ہندو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۵۸، مآثریم ویشادرو اکاوی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۴] "نویارہین قصہ" مگر و مسویرا بنی خزان جہاں "از قاضی عبدالودود مطبوعہ "نیا دور" لکھنؤ، جولائی ۱۹۵۹ء

[۱۵] ہندو کی نثری داستانیں، ننگرہ ۱۹۶۷ء ص ۳۵۸

[۱۶] دریاخان جہاں، بنی خزان جہاں، مرتبہ حکیم الدین احمد، پٹنہ ص ۱۹۵۹ء

[۱۷] ایضاً، ص ۳۵۸

[۱۸] تاریخ ادب ہندوستانی (فرانسیسی زبان میں)، نگارستان ہند، ص ۱۱۵، پیرس، ۱۸۳۹ء

[۱۹] Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscripts of the library
of the king of Oudh, A sprenger, Vol. I, P 188, Calcutta 1854.

[۲۰] مرآتے بنی خزان و دیوی، مقالہ اکبر حنیف نقوی، ص ۳۷، مطبوعہ نوائے ادب، بمبئی شمارہ اکتوبر ۱۹۷۷ء

[۲۱] ایضاً (۲۱)، ص ۸

[۲۲] ایضاً، ص ۸۔۹

[۲۳] ایضاً، ص ۹۔۱۰

[۲۴] ایضاً، ص ۱۱

[۲۵] نو بہار یعنی قصہ گل و صحر، راجہ جی نرائن جہاں، کاغذی عہد انور دور، مطبوعہ نیا دور لکھنؤ جولائی ۱۹۵۹ء

[۲۶] ایضاً

[۲۷] ایضاً

[۲۸] فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات، ڈاکٹر حبیبہ بیگم، ص ۳۰، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۲۹] اسے جی نرائن دہلوی، ڈاکٹر ضیاء نقوی، ص ۱۳، نواسے ادب، بمبئی شمارہ اکتوبر ۱۹۷۷ء

[۳۰] نو بہار یعنی قصہ گل و صحر، راجہ جہاں، ص ۳

[۳۱] اسے عین نرائن دہلوی، نکلہ پک، ص ۴۰۔۴۱

[۳۲] Catalogue of the Hindustani Manuscripts in the library of the India Office by J.F. Blumhardt, P 8. London, 1926

[۳۳] اسے جی نرائن دہلوی، نکلہ پک، ص ۴۳

چودھنواں باب

مرزا علی لطف

حالات و مطالعات تذکرہ نگارین ہندو غیرہ

مرزا علی لطف، (وفات ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۱۸-۱۸۱۹ء) جنھوں نے خود اپنا نام میرزا علی اور لطف لکھس بتایا ہے (۱) شاہ جہاں آباد (دہلی) میں پیدا ہوئے اور سکیمیں ان کی تعلیم و تربیت اور نشوونما ہوئی (۲) فارسی ان کی مادری زبان تھی۔ اردو ہندوستان میں ہر طرف بولی جانے والی زبان تھی اور دہلی میں اس کا سب سے بڑا مرکز تھا۔ سہوا کی طرح لطف نے بھی اس زبان کو سمجھنے سے ان اور بولی کرنا چاہا اور آگے بڑھ کر یہی زبان ان کی شہرت کا سبب بنی۔ لطف نے اپنے تذکرے ”نگارین ہند“ میں اپنے والد کا نام کاظم بیگ خاں استرآبادی لکھا ہے جو فارسی کے شاعر اور بھری لکھس مگر تھے۔ فارسی شاعری میں میرزا لطف اپنے والد ہی کے شاگرد تھے۔ خود لکھا ہے کہ ”اصلاح نگاری کی اس بیچ ماں کو آپ کی کئی کتاب سے ہے اور حضور و رسل کا فقہ اپنی حق طبع کا صواب سے“ (۳) اور یہی بات درست مان لینی چاہیے۔ میرزا شاہ جہاں لکھس سے ان کی شاد گردی کی بات لکھس انسان ہے۔ ان کے والد اب استرآباد سے دہلی آئے تو انھوں نے وہاں حضور بیگ سے جن سے اس پر ان ہی سے ان کے مراسم تھے۔ ملاقات کی اور ان کے توسط سے شاہی دربار تک ان کی رسائی ہوئی اور معاشی طور پر فراغت پائی۔ جب دہلی کے حالات مگر سے تو لطف کے والد بھی لکھس چلے آئے جہاں حضور بیگ کے پوتے نواب آصف الدولہ مسند نشین تھے۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”مجمع الاحقاب“ میں لطف کے والد کاظم بیگ خاں سے لکھس میں ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ لطف بھی اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھس آ گئے۔ ”نگارین ہند“ میں آصف الدولہ کے ترشے میں لطف نے لکھا ہے کہ ”رازم آتم صغیر سے ملا زموں میں اس آستان دولت کے کتب خانہ سرفراز تھا اور افراط معایت اور لطافت سے اس کے کم چشموں میں اپنے مور و متہیز تھا“ (۴) لکھس کا جو یہ اس وقت اپنے شباب پر تھا۔ آصف الدولہ کی فراخ روی و سخاوت سے شعر و ادب کا پرواز، ہر فن کے ماہر و استاد جو حق یہاں چلے آ رہے تھے۔ اس ماحول میں علی لطف فراغت کے ساتھ ایسے بڑے کر اب یہی ان کا وطن بن گیا۔

لطف کے سال ولادت کا کہیں پتا نہیں چلتا۔ صرف چند اشارات سے ان کا سال ولادت تخمین کیا جا سکتا ہے۔ مغربی ہی میں میرزا علی لطف، جیسا کہ پہلے لکھا آیا ہوں، آصف الدولہ کے آستان دولت سے مع رسالہ سرفراز ہو گئے تھے۔ اگر آصف الدولہ کی مسند نشینی کے وقت ان کی عمر سولہ سال فرض کر لی جائے تو قیاساً ان کا سال ولادت ۱۱۷۸ھ تخمین کیا جا سکتا ہے۔ تاحضی عبدالودود نے ۱۱۷۵ھ اور ۱۱۷۵ھ کے درمیان تخمین کیا ہے (۵) (۱) اکثر قریب شہرت سے تذکرہ شہادت اشعار از قدس اللہ شوق میں، لطف کے ترشے میں ان کی شہرت کا ذکر شامل دیکھ کر ان کا سال ولادت ۱۱۶۸ھ کے گنگ بیگ مقرر کیا ہے (۶)

سیر و سیاحت مرزا علی لطف کا شوق دلی تھا۔ وہ قیام کھنڈ کے زمانے میں عظیم آباد مرشد آباد اور نکلند و لہرہ سیر کے لیے جاتے رہے۔ جب وہ کھنڈ میں تھے تو اسی زمانے میں شیخ زادہ جہاں دار مرشد آباد ۱۲۰۲ھ/ ۱۸۸۷ء اور کھنڈ آئے تھے اور لطف ان کے ملانے پر نواب آصف الدولہ کے ایاتہ دکن کے مشاعروں میں بھی شریک ہوئے تھے۔ جب میر ضیف المعری کی وجہ سے نذر و رٹ و لہم کا کالج کے لیے منتخب نہ ہو سکے تو اس وقت لطف کھنڈ میں تھے اور جب شیر علی انیس کا انتخاب ہوا اور وہ نکلند کے لیے روانہ ہو کر مرشد آباد پہنچے تو لطف ان سے دو ماہ پہلے مرشد آباد پہنچ چکے تھے۔ لطف نے انہوں سے کہے تھے میں لکھا ہے کہ انیس کے نکلنے کی خبر سے یہ وہ صبیحے آگے راقم حقیقہ کھنڈ سے نکلا تھا اور وار و مرشد آباد کا تھا "۱۷۱ھ لطف نے لکھا ہے کہ "راقم آثم سے ملاقات ایام شباب سے ہے" [۸] جسے ہی انیس مرشد آباد پہنچنے ملاقات کے لیے لطف کے گھر گئے اور نکلند و لہم جاتے ہوئے لطف سے "دعہ نکلنے کی سیر کا" لے کر نکلند جا کر فرٹ و لہم کا کالج سے بطور مترجم وابستہ ہو گئے۔ لطف نکلند ہوتے ہوئے حیدر آباد دکن جانے کے ارادے سے نکلے تھے لیکن یہاں جب وہ گل کرسٹ سے ملے اور گل کرسٹ نے ان سے تذکرہ "نگار اور اکھم" کو ریت میں لکھنے اور ترجمہ کرنے کے لیے کہا تو وہ وہیں ٹھہر کر اس کام میں لگ گئے اور چند ماہ میں اس کام کو اپنے طور پر فضا کرنا اس کا پہلا مسودہ مرتب کر کے حیدر آباد کے لیے روانہ ہو گئے۔ یکم محرم ۱۲۱۵ھ/ ۲۵ مئی ۱۸۰۰ء کے مطابق ہے۔ لطف نے اپنے تذکرے کا سال ۱۲۱۵ھ تا ۱۲۱۶ھ مطابق ۱۸۰۰ء یا ہے۔ یکم محرم ۱۲۱۶ھ/ ۱۲ مئی ۱۸۰۱ء کو شروع ہوتا ہے تو یہ لطف حیدر آباد کے لیے ۱۲۱۶ھ میں روانہ ہوئے۔ اس طرح لطف کے حیدر آباد پہنچنے کا سال ۱۲۱۶ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔

حیدر آباد کر لطف، آصف جاہ دکنی کے وزیر اور مشاعروں اور اعلیٰ علم کے قدرواں اور اسطو جاہ سے تاج و سارو پے ہمارا و مشاہیر سے یہ ملازم ہو گئے۔ ان کے دو بھائی علی رضا اور حامی مرزا خان وہاں پہلے سے موجود تھے۔ لطف نے جب نظام علی خان آصف جاہ دکنی کی شان میں قصیدے لکھے تو انہوں نے لطف کا مشاہیرہ چار سارو پے ہمارا مقرر کر دیا اور "پانگی" کے نکلنے سے بھی سرفراز کیا۔ اور اسطو جاہ کے بعد جب میر عالم کا دور آ یا تو لطف ان سے وابستہ نہ گئے۔ اس سر پرستی کی وجہ سے حیدر آباد میں ان کے قمار اور شہرت میں اضافہ ہوا اور انہیں لطف نے وفات پائی۔

لطف کے سال وفات میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ غلام حسین جوہر نے ان کا سال وفات ۱۲۲۸ھ دیا ہے [۹] مطبوعہ کریم آباد گیارہ جیلزم ازہر عبداللہ خاں ضیف تصنیف ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء میں لطف کا کوئی ذکر نہیں ہے جب کہ ڈاکٹر شہینہ شاکت اور مرزا اکبر علی بیگ نے "یادگار ضیف" کے قلمی نسخے "خزائنہ" اور "ادبیات اردو" کے حوالے (صفحہ ۵۵۲) سے لکھا ہے کہ اس میں سال وفات ۱۲۳۸ھ یا ہے۔ یہ کتابت کی خطی مطبوعہ ہوتی ہے۔ شہینہ شاکت نے حیدر آباد کے اس دور کے معروف شاعر غلام مصطفیٰ خاں کا یہ قطعہ تاریخ وفات لطف دیا ہے [۱۰]

لطف مامد خوبی و لطف تمام
گفت سال رشتش جو خود
کرد منزل پائے ہستی را چوئے
"رفت آں اہل کمال عصر ہے"

اس پھر سے آخری مصرع سے ۱۲۳۳ھ برآمد ہوتے ہیں اور یہی سال وفات ہم نے قبول کیا ہے۔ ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ نے اس قطعہ کو نقل کرتے ہوئے "رفت" کے بجائے "وقت" لکھا ہے [۱۱] جو بظاہر صحیح نہیں ہے۔

لطف کی تصنیفات میں ہیں:

دیوانہ لطف: لطف نے "گلشن ہند" میں چھ اپنا ذکر بطور مشاعرہ لکھا تھا تو کلام کا بڑا حصہ اس انتخاب میں شامل

کر دیا۔ گارمیں دجاسی نے لکھا کہ ”گلشن ہند“ کا جو قلمی نسخہ جرنل اسٹورٹ نے حیدر آبادی نسخے سے کاتب سید ذوالفقار علی گلی سے لکھوایا تھا اس میں لطف نے ۲۷ صفحات پر مشتمل اپنے اشعار دیے ہیں جن میں غزلیں، قصیدے اور ایک طویل مثنوی شامل ہے [۱۳] مرزا اکبر علی بیگ کی اطلاع کے مطابق دیوان لطف کے تین قلمی نسخوں کا بچا چلتا ہے۔ ایک نسخہ جامعہ حیدر آباد میں موجود ہے۔ دوسرے نسخے کی مجلس تحقیقات اردو حیدر آباد کے کتب خانے میں محفوظ رہنے کی اطلاع ”مثنوی لطف“ میں ڈاکٹر شہینہ شوکت نے اپنے دیباچے میں بہم پہنچائی ہے۔ یہ نسخہ اب موجود نہیں ہے۔ تیسرے نسخے کے بارے میں سید محمد نے ”ادب ہندو“ میں لکھا ہے کہ قلام محمد قادیانک تاج پر لکس حیدر آباد کے پاس ”دیوان انتخاب“ کے نام سے ”دیوان لطف“ کا ایک نسخہ تھا۔ یہ بھی اب ناپید ہے۔ یہ لکھ کر جامعہ حیدر قلمی نسخے کا تعارف کراتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ ۲۳ ورق یعنی ۳۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس پر سن کتابت قورق نہیں ہے لیکن پہلے صفحے پر داخل بیگ احمد مختار بیگ کی سرگلی ہے جس پر ۱۳۵۹ھ کندہ ہے۔ اس نسخے میں ۳۷ غزلیں (۱۷۷ شعر) اور ۶ مہاجیات کے علاوہ پانچ قصائد (تعداد اشعار ۷۷) شامل ہیں۔ اس میں لطف کی مثنوی ”نیرنگ عشق“ شامل نہیں ہے [۱۴]

حافظ قلام لطف کے قلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں دہلوی رنگ کا بھی واضح اثر ہے اور اس دور کے لکھنؤی شعرا کا بھی۔ وہ ایک قادر الکلام، پلاو گو اور متعلق شاعر تھے لیکن ان کی شاعری میں ان کی اپنی کوئی ”ذاتی“ صفاتی نہیں رہتی۔ اردو شاعری کے رنگ داڑ کے ساتھ قاری شاعری کی روایت کا بھی ان کے قلام پر واضح اثر ہے۔ وہ غزل، قصیدہ یا مثنوی کی روایت کو کوئی الگ رخ نہیں دیتے بلکہ اسی روایت کی سطح کے ساتھ نکل کر آتے ہیں جو اچھے شعرا کے ہاں بھر صورت میں پہلے سے موجود ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لطف کو ”شاعر پر زور و خوش نگاشت“ لکھا ہے۔

(۲) مثنوی ”نیرنگ عشق“ [۱۴] کے نسخے مختلف کتب خانوں میں ملتے ہیں جن میں سے اس کی تصدیق کا اعانہ ہوتا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے اس مثنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مثنوی ہند حاویہ مکتبہ دور دار معنی دار“ [۱۵] دار احمد قادیان سے لکھا ہے کہ ”یہ وہی قصہ ہے جسے قائم نے بھی اردو میں لکھا تھا۔ لطف نے اپنی مثنوی ”گلشن ہند“ میں شامل انتخاب کی تھی۔ یہ اصلاً حیدر آباد رنگ زیب کی ایک قاری روایت سے ماخوذ ہے [۱۶] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”لطف کی مثنوی دوستانہ تیسرے مفرد ہے۔ اس جوان کی (ڈرا سے فرق کے ساتھ) رویت اور وہی ہے جو قائم کی مثنوی ”ہند الہ“ اور راج کی مثنوی ”آکا شوق“ میں بیان کی گئی ہے۔ لطف کے ہاں دو نرم روی اور نکلاوت نہیں جو میر کا طرز امتیاز ہے۔ یہ مثنوی اپنے رنگ کی ابتدائی کادشوں میں سے ہے اس لیے اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا“ [۱۷] ”نیرنگ عشق“ ایک دلچسپ مثنوی ہے جس سے دلچسپ مثنوی تو آگے نہیں جاتی لیکن روایت کی نگار سطح سے ہوتی ہے۔ اس پر قائم کی مثنوی ”ہند الہ“ کا اثر نمایاں ہے۔ ”گلشن ہند“ لطف کی تیسری تالیف ہے۔

(۳) مرزا علی لطف جب لکھتے پہلے تو ایک صاحب علم شاعر کی حیثیت سے معروف تھے لیکن آج ہم انھیں ان کے تذکرے ”گلشن ہند“ کے حوالے سے پہچانتے ہیں۔ اسے گل کرست کا کرشمہ کیسے کہ جس کو اس نے چھوڑ دیا جس کو کیا۔ اپنے مزاج دوست میر تقی علی انیسویں کے لکھتے پہلے کے بعد جب لطف لکھتے آئے اور گل کرست سے ان کی ملاقات ہوئی تو علی ابراہیم صاحب خلیل کا قاری زبان میں لکھا اور اردو شعرا کا تذکرہ ”نگار ابرار“ [۱۸] ۱۱۹۸ھ (۱۷۸۳ء) گل کرست کی نظر

اعضائوں اور کئی پیشگی کے ساتھ لطف نے اردو میں لکھے تھے وہ اردو زبان میں ہیں اور خود سری جلد کے لیے چھوڑ دیے گئے تھے وہ "گلزار ابراہیم" سے لے کر فارسی زبان ہی میں شامل کر کے "گلزار ابراہیم" اور "گلشن ہند" کو ایک نئی صورت دے دی ہے اور سرورقی پر لکھو یا ہے کہ "تذکرہ گلزار ابراہیم متوفی علی ابراہیم خاں طویل مع تذکرہ گلشن ہند مؤلف مرزا علی لطف مرحوم ڈاکٹر سید یحییٰ الدین قادری زور شیعہ ۱۹۳۳ء اور نئی جلد پر "تذکرہ گلزار ابراہیم گلشن ترقی اردو بورنگ آباد (دکن) لکھا ہے جس سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی ہے کہ یہ اصل تذکرہ "گلزار ابراہیم" ہے۔ اس صورت سے "گلشن ہند" کی الگ حیثیت قائم ہو گئی ہے اور "گلزار ابراہیم" کی بھی اور سری صورت سامنے آتی ہے۔ آج صورت یہ ہے کہ "گلشن ہند" جس کا تذکرہ گلزار ابراہیم ہے، ایک الگ وجود رکھتا ہے اور گلزار ابراہیم اردو شعرا کے فارسی زبان میں تذکرہ ہونے کے حوالے سے الگ وجود رکھتا ہے، جن کو طے کر ایک نہیں کیا جاسکتا۔ گلشن ہند (اردو) گلزار ابراہیم (فارسی) کا تفصیلی ترجمہ نہیں ہے بلکہ حالات میں لطف نے بعض نئی باتیں شامل کر کے اسے ایک الگ صورت دے دی ہے۔ نتیجہ "گلشن ہند" "گلزار ابراہیم" کی کوکھ سے پیدا ہوا ہے لیکن اپنا الگ وجود رکھتا ہے۔ اس کا اعتراف اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ شعرا کے حالات میں بہت سی باتیں، آج اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں، ان کا تذکرہ "گلزار ابراہیم" نہیں بلکہ "گلشن ہند" ہے مثلاً

(۱) یہ اطلاع لطف نے مہار کی ہے کہ میر کا فوت و حکم کالج کے لیے طلب کیا گیا تھا مگر وہ مرنے کی صحت اور عطیہ کی وجہ سے منتخب نہ ہو سکے تھے اور ان کی جگہ "جہانگیر لاشع" (یا شاہد شیر علی شمس اور کاظم علی جہانگیر دہلوی کی طرف ہے) منتخب کر لیے گئے تھے۔ لطف کے الفاظ یہ ہیں:

"جس ایام میں کہ درخواست صاحبان عالی شان کی زبان دانان رتلتا کے مقدمہ میں نکلتے سے لکھنؤ کو گئی تو پہلے کر علی اسات صاحب کے دربار و تقریب میر کی ہوئی لیکن علی صاحب جی سے یہ ہے ہمارے قبول گئے قبول ہوئے اور جہانگیر لاشع مرنے کی حالت میں فوت ہوئی کے قبول ہوئے۔ زمانہ خوش طبعیتوں سے بھری نہیں خالی ہے۔ اکثر اہل لکھنؤ پکارتے تھے کہ لکھنؤ میں شاعری کی چار خواہجہ سماں ہے۔ کس واسطے کہ یہ چار سب اہل تغیر ہیں کہ آج بھی بوز سے کے سامنے نو جوان نور کے ہیں سوچتے ہیں۔ اب بھی جو بوجھ لکھنؤ، یعنی کار شیعہ شیع سے ترازو کر کے دو کھاتا ہے، جہانگیر کو وہ جوتیس ہے تو حق سے اس کی کر

چراتا ہے" (۱۹)

(۲) یہ اطلاع بھی لطف ہی نے فراہم کی ہے کہ ۱۱۹ھ میں میر لکھنؤ آئے تو آصف الدولہ نے خلقچہ قاضی اور تاجن سر روپے مشاہیر و مقرر کر کے قصین علی خاں ناصر کے سپرد کر دیے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ اگرچہ گرفتہ حراستی سے ان کی صحت روز بروز نواب مرحوم (آصف الدولہ متوفی ۱۲۱۲ھ) سے بگڑتی گئی لیکن لکھنؤ میں کبھی قصور نہیں ہوا اور نواب سعادت علی خاں کے عہد وزارت میں آج کے دن کہ ۱۲۱۵ھ میں وہی حال ہے جہاں یہ تذکرہ ہوا (۲۰)

(۳) شاہ عالم بانی آفتاب کے حالات لطف نے تفصیل سے دیے ہیں۔ یہ سب حالات لطف کا اضافہ ہیں۔ ساتھ ہی انہوں نے آفتاب کی ایک پوری غزل اور دو قطعات کے علاوہ ان کا وہ قطعوں بھی درج کر دیا ہے جو انہوں نے غلام قادر روپیا کے ہاتھوں آج ہوا جانے پر کہا تھا اور ساتھ ہی لطف نے اس کا اردو ترجمہ کر کے شامل تذکرہ کر دیا ہے۔ اس کے برخلاف گلزار ابراہیم میں صرف چند رنگی خطے ملتے ہیں۔

(۳) میر شیر علی ہمدانی اور مرزا علی ہلف کے گہرے مراسم تھے۔ یہ پہلی مرتبہ ”گلشن ہند“ میں مذکور ہوئے ہیں (۳۱)۔
 (۵) سرایع الدین علی خان آرزو کے جو حالات ”گلشن ہند“ میں درج کیے ہیں وہ ”نگار ابراہیم“ کے متن چار سطری بیان پر ایسا اضافہ ہیں کہ کسی اور تذکرے میں اس طرح نہیں آئے (۳۲)۔ ہلف نے شامروں کے حالات میں چاہیہ مفید اضافے کیے ہیں۔ اسی لیے ”گلشن ہند“ کی بنیاد ”نگار ابراہیم“ پر ہونے کے باوجود یہ ایک جدا وجود رکھتا ہے اور اسی لیے اسے ”تالیف“ کہنا چاہیے۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں جو ہم نے دی ہیں۔ ساتھ ہی چند اور باتوں کا ذکر بھی یہاں ضروری ہے:

(الف) ”گلشن ہند“ میں ہلف کے ذہنی اعتباری تقاضات پر مبنی رائے کا اظہار بھی کئی مقامات پر ہوتا ہے مثلاً میرزا مظفر جاہاں کے بیان میں یا کاشانیہ کے حوالے میں۔

(ب) کئی جگہ پر ہلف ہمیں بغیر تحقیق کے کلمہ دی گئی ہیں مثلاً ولی اللہ اشتیاقی (وفات ۱۱۵۰ھ تا ۱۷۳۷ء تا ۱۷۳۸ء) کو شاہ ولی اللہ دہلوی (۱۱۳۳ھ تا ۱۷۳۷ء تا ۱۷۴۰ء) سمجھا لیا گیا ہے (۳۳)۔ اور ان سے ایک دو کتابیں منسوب کر دی گئی ہیں جن کا شاہ ولی اللہ دہلوی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ولی اللہ اشتیاقی اور شاہ ولی اللہ دہلوی دونوں ایک ایک شخصیتیں ہیں اور درود کتب میں ”قرۃ العین فی ابطال شہادۃ العینین“ اور ”جنت العالیٰ فی مناقب السلاطین“ ہیں۔ شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ کتابوں کے ”دونوں نام قلم ہیں۔ پہلی کتاب تفصیلی شخصیتوں میں ہے۔ شہادت نام حسین علیہ السلام کی ابطال سے خدا خلاست اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اور دوسری کتاب تو بالکل فرضی ہے۔ مطاویہ کے مناقب میں ابن کی (شاہ ولی اللہ دہلوی) کوئی کتاب نہیں“ (۳۴)۔

(ج) علی براہیم ٹٹیل نے ”نگار ابراہیم“ میں متعلقہ سلیبوں، حالات و واقعات کے ساتھ درج کیے ہیں۔
 مرزا علی ہلف نے ان پر بھی اضافہ کیا ہے لیکن ان میں سے چند دشمن سمجھ نہیں ہیں جیسے حمزۃ الملک امیر خاں انجام کا سالہ وفات ۱۱۵۹ھ (۲۵) ہے ہلف نے ۱۱۶۹ھ دیا ہے۔ میر حسن کا سالہ وفات ۱۲۰۵ھ دیا ہے جب کہ ان کا سالہ وفات ۱۲۰۱ھ ہے (۳۶)۔ مرزا مظفر کا سالہ شہادت ۱۱۹۵ھ ہے (۳۷) جب کہ نگار ابراہیم اور گلشن ہند دونوں نے ۱۱۹۳ھ دیا ہے۔

بحیثیت مجموعی ”گلشن ہند“ ایک مفید تذکرہ ہے جس میں ”نگار ابراہیم“ پر اضافوں اور نئے مواد کی شمولیت نے اس کی اہمیت و افادیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ یہ اردو کا دوسرا تذکرہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ پہلا تذکرہ بھی ”گلشن ہند“ کے نام سے مرتب ہوا تھا جس کے مؤلف حیدر بخش حیدری ہیں اور جس کے بارے میں ہم حیدر بخش حیدری کے مطالعے میں آگئے ہیں۔ فوت و لمحہ کالج کے مشیروں اور محرموں کی یہ دوسری کتاب ہے جس کا نام ایک ہے۔ ”شبلی آراغی مغل“ تھی جس میں ہمدانی نے سہانہ رائے کی ”غلامہ الخوارزمی“ کو نافذ پایا تھا اور دوسری حیدری کی ”آراغی مغل“ ہے جس میں عاقبت طائی کا قصہ بیان کیا تھا۔ حیدری کا تذکرہ ایک تحریک کی حیثیت رکھتا ہے جب کہ ہلف کا تذکرہ احتجاج کی راہنمائی اور سادہ و استعاراتی رنگین مہارت کی وجہ سے آج بھی ہلف دیتا ہے۔ ”گلشن ہند“ میں ہلف نے شعرا کے حالات کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں درج احتجاج کا نام بھی حیدری سے بچتا ہے۔ اردو مغل کے تعلق سے بھی ہلف کا ”گلشن ہند“ قدیم اور جدید مغل کے احتجاج کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔

مغل کرست نے ”نگار ابراہیم“ کو اردو ادب میں ڈھالنے کے لیے جو چاہیات ہلف کو دی تھیں اور جن کا

اکر "گلشن ہند" کے دیباچے میں مرزا علی لطف نے کیا ہے، یہ جیس:

(۱) گل کرست نے کہا تھا کہ "تو اگر حق دہی اس مقصد میں کرے تو ہم اس تذکرے کو اپنی طرز پر لکھیں۔"

(۲) گل کرست نے یہ بھی کہا تھا کہ فارسی کتابوں کے ہندی متر کرنے کا مقصد یہ ہے کہ صاحبان انگریز، جو تازہ روایت سے آتے ہیں ان کی ترقیت کے لیے عبادت ایسی ہو جو آسانی سے ان کے ذہن اور سمجھ میں آ جائے۔

(۳) اردو پر بھی کہا تھا کہ اس اردو عبارت میں اگر عربی لفظ آئے تو مبتدی اس کے سہل استعمال کو دیکھ کر زبان ادا نہیں اور اگر لفظ فارسی آئے تو اسے تو سہل چن کر ادا نہیں۔

گل کرست کا مقصد یہ تھا کہ اردو عبارت مطلقاً وہ عربی فارسی الفاظ سے جو سہل نہ ہو۔ میرا میں نے اس پر عمل کیا تھا۔ حیدری نے "آرائشی مختل" اور "تو تہا کہانی" میں یہی کام کیا تھا۔ منظر علی والا و حفیظ الدین احمد کی تشریحیں بھی یہی روپ ملتا ہے۔ اس معیار سے جب "گلشن ہند" (لطف) کی تشریح دیکھتے ہیں تو یہ بات سائنسہ آتی ہے کہ اردو تشریح میں اس کے لیے نہیں ہے۔ اس میں عربی فارسی الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی عبارت دشمن ہے اور جملے کی ساخت پر فارسی و عربی ترکیب غوی کا گہرا اثر ہے۔ یہاں اردو جملہ آزاد نہیں ہے بلکہ فارسی و عربی ترکیب غوی کے شعیہ و پاؤ میں ہے۔ ہر قافیے کے شوق اور عبارت کی دشمنی کے ذوق نے لطف کی تشریح کو گنگ جادیا ہے۔ یہاں دشمن فارسی تشریح کا گہرا اثر اور نمایاں ہے جس سے وہ مشکل سے باہر نکل پاتے ہیں۔ لطف نے اپنے اسلوب بیان کو زیادہ سے زیادہ ہلکا بنانے کی ضرورت کو شش کی ہے لیکن وہ اس میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔ جہاں کی یہ ہے کہ اردو تشریح کے ان کا پہلا تجربہ تھا اور دستاویز میں پسند کر، رعایت لفظی کے ساتھ دشمن تشریح کی حد میں پانی روايت سے نکلنا ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ اس روايت تشریح عبارت کی دشمنی، بیان کا حسن بھی جاتی تھی اور اس سے پیدا ہونے والے گہرے سرخ رنگ سے، جو دشمن پیدا ہوتی تھی، وہ فارسی تشریح کے زیر اثر متحول و پسندیدہ تھی۔ لطف نے یہ کیا کہ دشمن کے اس گہرے سرخ رنگ میں گل کرست کی فرمائش کے مطابق، سادگی کا سفید رنگ کا ملا یا ہے کہ دشمن کا گہرا سرخ رنگ پکا پکا کر گلابی سا ہو گیا ہے لیکن دشمن پھر بھی برقرار رہتی ہے۔ یہی لطف کا طرز ادا ہے جو گل کرست کی فرمائش کے مطابق سادہ پرگز نہیں ہے۔ اس تشریح کو فوٹو ملیم کالج کی دوسری کتابوں کی تشریح سے ملاتے تو یہ سب سے مختلف نظر آئے گی۔ گل کرست اس تذکرے کو سادہ و سلیس تشریح میں لکھا اگر انگریزی زبان میں لکھنے کا ارادہ رکھتے تھے اور تشریح کو سادہ و سلیس تشریح میں دیکھتے تھے اس لیے لطف کی "گلشن ہند" کا نام اس فرسجہ سب میں نظر نہیں آتا جو گل کرست کی گلابی میں کالج کے لیے لکھوائی گئی تھی (۱۸۸۱ء) معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے سادہ پر نظر ثانی کرنے اور تشریح کو سادہ و سلیس بنانے کے لیے اسے اپنے ساتھ حیدر آباد لے گئے تھے مگر اس پر نظر ثانی کی نوبت نہ آئی۔ لطف کا اعلیٰ راجاں عربی و فارسی الفاظ سے معمور تھا جو گل کرست کی تدریسی ضروریات پر پورا نہیں اترتا تھا حالانکہ لطف نے اسے زیادہ سے زیادہ سادگی کے ساتھ بیان کرنے کی اپنی طرف سے پوری کوشش ضرور کی تھی۔ "گلشن ہند" میں تشریح قریب اسلوب بیان اور دشمن رنگ ملتے ہیں۔ ایک گہرا سرخ رنگ جس میں سادگی نہیں ہے اور جو استادوں سے معمور ہے۔ دوسرا وہ رنگ جس میں سادگی کی سفیدی کے زیادہ مزاج سے دشمن اسلوب کا سرخ رنگ ہلکا گلابی ہو گیا ہے اور تیسرا وہ اسلوب جس میں سادگی اتنی نمایاں ہے کہ گلابی رنگ بھی پس پا کر گیا ہے۔ پہلی مثال کے لیے علامہ حیدر دہا "ترجمہ" ہے۔

”اور شخص، اطو یہ میر نام، معطل شاہ جہاں آباد کے، خلف الصدوق یا سرمد ہادی کے۔ بہت قدی میں اس قطب آسمانی استقلال کی اور ذوق پر گزرتی میں اس مرکب دائرہ فضل و کمال کی یہ نقل منظر ہے اور زبان ذوق جمہور ہے کہ جس ایام میں محمود شاہ جہاں آباد کا اور ہر ایک کو چاہے اس طبیعت فہما کا مجمع تالیف کمال سے اور کثرت اختیار کیا حدیث اشل سے دقت علت اعلیٰ اور طیرت جنت اعلیٰ تھا تو مصوری پر فخر کے عرصہ دلی مسکوں کا نگ اور وہ خراب آباد تھیں۔ یہ علت اعلیٰ کی تک تھا، جب کہ سوا تر ذوق اذکات کے باعث اور نکرہ و رد و بلجات کے سبب خراب ہو اور مصدق و عذاب ہوا تو ہر ایک درد پیش گوئی شخص نے اور ہر ایک صاحب ذوق پر گزرتی میں اور ہر ایک بالی دار نے اور ہر ایک عالی مقام نے فرار کو طبیعت جانا اور بھانگے اور کہ جو صریح یا لکھنا نکرہ و سیدہ الامجاد کے نام نای اس کا خوب میر تھا، اس قطب آسمانی استقلال نے خیال بھی تک سے سرکنے کا نہیں کیا۔“ (ص ۹۸)

یہاں جان کی رنگین کاری کا رنگ گہرا سرخ ہے۔ استعاروں نے جان میں ایسے حصار نکلتے پیدا کیے ہیں کہ سرفی تیز تر ہو گئی ہے۔ مہمان نے اس سرفی کو اور گہرا کر دیا ہے لیکن جب اس گہرے سرخ رنگ میں لطف سادگی کی سفیدی قدر سے زیادہ ملتا ہے تو یہ سرفی گلابی رنگ میں بدل جاتی ہے جس کی مثال میں میر کے ہارے میں گھسی گئی اس مبارک کو دیکھتے تو آپ کو خود یہ محسوس ہوا کہ یہاں اسلوب بیان کا رنگ بدل گیا ہے:

”میر شخص، نام نای اس گھنچے خاتم خلق آفرینی کا میر محمد قلی ہے، معطل اکبر آباد کے۔ سرانج الدین علی خاں آرزو شخص آپ کے کچھ رشتہ داروں میں دور کے تھے۔ ابتدائے سن شعور سے پرورش انھوں نے دارالافتاء شاہ جہاں آباد میں پائی ہے اور خانہ مذکور کے فعل صحبت سے نظم و نثر کی کیفیت یار کیوں کے ساتھ اضافی ہے۔ جازکی مضمون کی اور مضمون معانی کا بیان سے ان کے ظاہر ہے۔ فی الحقیقت کہ شاعر مذکور لفظوں سے رشتہ کی بخوبی باہر ہے۔ جو شخص کے نظارہ گاہ سخن میں چشم خورد میں دیکھتا ہے اور چاشنی خرد سے امتیاز و انکشاف شیریں دیکھتا ہے تو وہ اس بات کو جانتا ہے اور اس رمز کو پہچانتا ہے کہ میر شیریں مثال میں اور رشتہ کو جان ساقی وصال میں نسبت خود شید و ماہی ہے اور فرق سفید و سیاہ کا ہے بلکہ کباب اگر باغ نہ ہو بیان کا تو نفاذ ہے چار میں اور آسمانی کا۔“ (ص ۱۵۴)

یہاں عبارت میں اردو الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ اردو جملہ بھی اپنی اصل ساخت کے ساتھ کچھ کچھ ابھر رہا ہے۔ یہاں استعارہ کا ذوق بھی کم ہو گیا ہے۔ مہمان کی چاشنی بھی پیچکنی پڑی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ اب اس کا رخ شاعری سے بھر کر نثر کی طرف مڑ رہا ہے۔ اس میں سادگی کی سفیدی بڑھ گئی ہے اور جب ہم میر عہد انکی تابان کا ترجمہ پڑھتے ہیں تو اسلوب بیان کا یہ گلابی رنگ بھی غائب ہوئے لگتا ہے۔ سادگی کی سفیدی نمایاں ہونے لگتی ہے اور اظہار بیان یہ صورت اختیار کر لیتا ہے:

”تاجاں شخص، میر عہد انکی نام شاہ جہاں آبادی۔ نہایت عزیز خوب صورت اور صاحب جمال تھا۔ ایسا کہ دلی سے شہر میں ہے مثال تھا۔ ہندو سلطان ہر گئی کو چہ میں ایک لگاؤ ہے اس کی لاکھ جان سے دین، اول نذر کرتے تھے اور پرے کے پرے عاشقان جاں باز کے یاد میں اس باب جاس بخل مسیحا دم کے مرتے تھے۔ مختلف یہ ہے کہ اس روحانی اور دہرائی پر خود بدلت بھی دل کھو پیٹھے تھے اور جنتے جنتے ہے اختیار صبر اور

اختیار کو رد نہیں تھے..... میر جیدانگی تاہاں میرزا جان جاناں مقرر تے اور میرزا در فیض سوا تے ایسا صحت رکھتے تھے بلکہ میرزا در فیض سوا ہمارا اک نظر توجہ کے کہ ان کے حال پر تھی، اکثر اشعار کو ان کے اصلاح کرتے تھے۔ میں شباب کے عالم اور جوہن کے عروج میں کو زمانہ انفریاں فرما نے جو شاہ و فرودیں آرام گاہ کا تھا ماس اوج تا بان صحن نے چلے زندگی کو نائنہ نکلاں کے چاک کیا ہے.....“ (ص ۶۸)

اس عبارت میں اردو لکھنے کی ساخت سادگی بیان سے مل کر زیادہ فطری ہو گئی ہے۔ اردو الفاظ و رد و زمرہ کی تعداد بڑھ چکی ہے۔ استعاراتی تراکیب و بندشیں کم ہو گئی ہیں۔ مبالغہ اور آرائش بیان کے لیے سمیحات کا شمار استعمال بھی کم ہو گیا ہے۔ عبارت کی سادگی و سلاست کے آثار نمایاں ہو گئے ہیں۔ یہاں لطف کا اسلوب بیان اردو زبان کے حراف سے قریب آ گیا ہے۔ یہ تجویز اسلوب بیان ”نگلشن ہند“ میں ملے جلتے ہیں لیکن غالب اثر پہلے اور دوسرے اسلوب کا ہے۔ یہ اسلوب فورٹ ولیم کی مطلوبہ نثر سے الگ و مختلف ہے لیکن اس اسلوب میں رجحان ہے، محتانت ہے ایسی رفعت ہے جو صاحبان علم کو ابھی وہ لطف لگتی ہے لیکن وہ سادگی و سلاست نہیں ہے جو گل کرست کو مطلوب تھی اور میراں میرداری، اشک حقیقہ الدین و میرہ کے ہاں ملتی ہے۔

لطف کی زبان انھارویں صدی کے اثر میں ہوئی جانے والی اردو زبان ہے جس میں وہ اثرات بھی نمایاں ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ تھے مثلاً ”کرے“ کا استعمال۔

(الف) ”مسن نگلشن، خولہ مسن نام..... جو کہ مشہور خواجہ کہا کر کے تھے“

(ب) ”خوش نگلشن..... مشہور میر بھٹا کر کے تھے“

(ج) ”مظہر نگلشن، میرزا مظہر جان جاناں کر کے مشہور تھے“

اس زمانے میں ”ہندی“ اور ”رینڈ“ کے الفاظ اردو زبان کے لیے عام طور پر استعمال ہوتے تھے۔ اس دور کی نثر و نظم میں قوافی کے ساتھ یہ الفاظ ملتے ہیں۔ لیکن صورت ”نگلشن ہند“ میں ملتی ہے مثلاً

(الف) ”خار دی دیوان ان کا صاحب نگروں کا منکھو رہے اور ہندی میں تو یہی ساقی نامہ مشہور ہے“

(ب) ”ایک رسالہ عروض و قافیہ کا اس نے زبان رینڈ میں لکھا ہے اور ”فصوص الحکم“ کا ترجمہ بھی زبان ہندی میں کیا ہے“

فورٹ ولیم کالج کی خدمات کا مفصل مطالعہ یہاں ختم ہو جاتا ہے مگر ان چند اہم تراجم اور تالیفات کا مختصر ذکر و تعارف ضروری ہے جنھیں کالج سے وابستہ مشیخوں نے تیار کیا لیکن وہ کبھی شائع نہ ہو سکے اور جن پر آج توجہ دینا ضروری ہے۔ اگلے دور آخری باب میں ہم چند ایسے تراجم و تالیفات کا ذکر کریں گے۔

حواشی:

(۱) تذکرہ نگلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۱۳۶ (پہلا ایڈیشن) حیدرآباد دکن ۱۹۰۶ء

(۲) نگلشن ہے خار، مصطفیٰ خاں شیخو مرتبہ کلب ملی خاں فائق، ص ۳۶۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

(۳) نگلشن ہند، (پہلا ایڈیشن)، میرزا علی لطف، صحیح و تحشیہ فیلی نعمانی، ص ۱۳۷، حیدرآباد دکن ۱۹۰۶ء

[۳] ایضاً، ص ۱۲

[۵] عبدالحق بحیثیت محقق از قاضی عبدالودود، مطبوعہ "معاصر" پٹنہ، ص ۳۱، نومبر ۱۹۵۹ء۔

[۶] حیات الطیف، ڈاکٹر خمیدہ شوکت، ص ۲، مجلس تحقیقات اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۶۲ء۔

[۷] گلشن ہند، ناول، بلا، ص ۳۹

[۸] ایضاً

[۹] گلزارِ امید، نظام حسین، ج ۱، ص ۲۵۰، حیدرآباد دکن ۱۸۵۳ء۔

[۱۰] حیات الطیف، ڈاکٹر خمیدہ شوکت، ص ۲۲، مجلس تحقیقات اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۶۲ء۔

[۱۱] مرزا علی الطیف، حیات اور کارنامے، ڈاکٹر مرزا کبر علی، ج ۱، ص ۸۳، حیدرآباد دکن ۱۹۷۹ء۔

[۱۲] Histoire de la Littérature Hindouï et Hindoustani, Garcin De Tassy,

P 313, Paris 1839.

[۱۳] مرزا علی الطیف حیات اور کارنامے، ناول، بلا، ص ۲۱۸-۲۱۹

[۱۴] مشکوی نے ایک محقق، مرزا علی الطیف، مرتبہ ڈاکٹر خمیدہ شوکت، مجلس تحقیقات اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۶۲ء۔

[۱۵] طبقات اشعارِ قدس، اللہ شوق، مرتبہ ڈاکٹر احمد رفیق، ص ۳۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۱۶] ایضاً، حاشیہ ص ۳۲۳

[۱۷] اردو و مشکوی شمالی ہند میں ڈاکٹر کیمیاں چند، ص ۳۷۹-۳۸۰، انجمن ترقی اردو، پٹنہ ۱۹۶۹ء۔

[۱۸] گلشن ہند، مرزا علی الطیف، ناول، بلا، ص ۴

[۱۹] گلشن ہند، مرزا علی الطیف، تصحیح و تفسیر شبلی نعمانی، ص ۱۵۲-۱۵۳، حیدرآباد دکن ۱۹۰۶ء۔

[۲۰] ایضاً، ص ۱۵۳

[۲۱] ایضاً، ص ۳۹

[۲۲] ایضاً، ص ۲۳

[۲۳] تاریخ ادب اردو (جلد دوم)، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۶۶-۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء۔

[۲۴] گلشن ہند، ناول، بلا، حاشیہ مرقوس شبلی نعمانی، ص ۳۳

[۲۵] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ناول، بلا، ص ۳۸

[۲۷] ایضاً، ص ۸۲۲

[۲۸] ایضاً، ص ۳۲۴

[۲۹] Origins of Modern Hindustani Literature.....M.Atiq Siddiqi,

P159-160, Aligarh 1963.

چند رھواں باب

فورٹ ولیم کالج کی چند غیر مطبوعہ تالیفات و تراجم

یاد رہے کہ فورٹ ولیم کالج کے شعبہ ہندوستانی میں جو کچھ ہوا یا جو کچھ لکھا یا لکھوایا گیا اس کا بنیادی مقصد تو یہ تھا کہ ولایت سے آنے والے نوجوان اگرچہ افسران کی ہندوستانی زبان و ثقافت کے حوالے سے اسکی تربیت کی جائے کہ وہ ہندوستان کی زبانوں اور یہاں کے سماجی و تہذیبی حالات سے واقف ہو کر بہتر طریقے سے سکرانی کر سکیں۔ اس مقصد کے پیش نظر نصابی کتابیں چار کرائی گئیں جن کی اشاعت سے بعد یہ اردو نثر کا رواج عام ہوا۔ یہ بھی یاد رہے کہ اس وقت اردو زبان شعبہ ہندوستانی کی سب سے اہم و بڑی زبان تھی جو سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ گل کرست نے سب سے زیادہ اسی زبان کے لکھانے پر توجہ دی اور سب سے زیادہ کتابیں اسی زبان میں لکھوائی گئیں۔ مغلیہ سلطنت کی شام ہو چکی تھی اور غروب آفتاب کا وقت آ گیا تھا۔

ان کتابوں کی تالیفی سرگرمیوں اور اشاعت سے، شاعری کے ساتھ ادب نثر نے بھی اہمیت اختیار کر لی۔ بول چال کی زبان سے قریب رہتے ہوئے نثر لکھنے کا اسلوب بیان لیا، دھان، بن کر ابھرے لگا اور فارسی و عربی کے زیر اثر دشمن عبارت کے موجودہ پس منظر و اسلوب کا رواج کم ہونے لگا۔ اس سے اردو نثر کو جدید دور میں داخل ہونے کا راستہ مل گیا۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ بول چال کی زبان میں نثر لکھنے کے نمونے اٹھارویں صدی عیسوی میں بھی موجود تھے جن کا مطالعہ ہم ”تاریخ ادب اردو“ کی جلد دوم میں کر آئے ہیں لیکن اس اسلوب بیان نے ایک درجہ ان کی تحریک کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ سادہ و سلیس اور بول چال کی زبان میں نثر کالج کی نصابی ضرورت تھی اور اس درجہ ان کی بنیاد استاد گل کرست نے رکھی تھی۔ بخشی جملی ذکر کتابیں فورٹ ولیم کالج کے لیے لکھی اور لکھوائی گئیں، وہ گل کرست ہی کی فکر اور سوچ کا نتیجہ تھیں۔ وہ چار سال سے بھی کم عرصے کا کالج میں رہا لیکن اس کو نئے درجہ ان کے خالق کے طور پر ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ وہ اردو نثر کی تاریخ کا ایک روشن باب ہے۔ اس کے بعد شعبہ ہندوستانی کے جو صدور اور پروفیسر آئے جیسے ولیم ہنر، ولیم ٹیلر، اسرار دیک، جویہ، ولیم برائٹس وغیرہ انھوں نے گل کرست کی طرح کوئی ایسا کام نہیں کیا جو ان کے نام کو روشن کرے۔ وہ جملاتی و علمی سرگرمیاں، جو اس شعبے کی بچاؤ تھیں، نام نہ نہتی چلی گئیں۔ اور کالج کا ہائی گورنر جنرل ولزلی بھی اپنی عیاد پوری کر کے ولایت واپس چلا گیا اور یہ شعبہ بغیر سر کے چلا رہا۔ حتیٰ کہ ان مسودوں کو شائع کرنے کا کام بھی کم سے کم تر ہوتا چلا گیا جو مترجموں اور مشینوں سے خاص طور پر تیار کرائے گئے تھے۔ اب ان مسودوں کو کم از کم اسی طرح شائع کرنے کی ضرورت ہے جس طرح ڈاکٹر جماعت بریلوی نے فورٹ ولیم کالج کی غیر مطبوعہ کتابوں کو پہلی بار مرتب و شائع کیا ہے اور جن کے حوالے ہم پچھلے اجواب میں دیتے آئے ہیں۔ اگر ان اجواب میں دیے گئے حوالوں کی مدد سے ان تراجم و تالیفات کی فہرست بنائی جائے تو طبعی و تاریخی اور لکھن کی تسمیں

ہائیس ملنے لگا ہیں اردو ادب کو نرہ منہ بنا نہیں گی۔ اردو کے کلاسیکل ادب کو بچاؤ کر ہی دینی کا تاریخی کام امتیاز علی حارج نے مجلس ترقی ادب لاہور سے ساتھ کی دہائی میں شروع کیا تھا۔ آج اس کام کو مسلسل آگے بڑھانے کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے کی کچھ اہم کتابوں کے نام یہ ہیں۔ باقی کی فہرست مؤلفین فورٹ ولیم کالج کے ان مطالعوں سے تیار کی جاسکتی ہے جو ہم نے پچھلے صفحات میں کیے ہیں

(۱) قصہ فیروز شاہ از محمد بخش: کنگل کرسٹ نے کالج کونسل کے لیے اپنی رپورٹ مورچہ ۹ دسمبر ۱۸۰۳ء میں لکھا ہے کہ اس کا مؤلف ہندوستان کا باشندہ ہے اور اس کتاب کے بارے میں شیعہ علی افسوس کی رائے بہت اچھی ہے (۱)

(۲) کولر ہا از تو تارام: تو تارام جیسا کہ کنگل کرسٹ نے اپنی رپورٹ مورچہ ۹ دسمبر ۱۸۰۳ء میں بتایا ہے۔ Berasut میں شکی کے بعد سے یہ قانون ہیں (۲)

(۳) گل ہر حراز غلام حیدر: کنگل کرسٹ کی رپورٹ مورچہ ۹ دسمبر ۱۸۰۳ء کے مطابق غلام حیدر بنگال کے رہنے والے ہیں اور انھوں نے فارسی سے اردو میں بہترین ترجمہ کیا ہے (۳)

(۴) حسن و عشق از عشق محمد وارث: غلام حیدر عزت نے عشق محمد وارث نے ۱۲۱۸ھ عہد وکری قاری زبان کی نگہین عشق کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس کی کئی نقل میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس محفوظے کے صفحہ ۱۲ لکھا ہے کہ ”اس قصہ دلا دیکھو کسی استاد کمال نے قاری میں نظم کر“ نگہین عشق نام رکھا تھا۔ ازبں کہ اس کی تحریہ طویل اور الفاظ و نقل بہت دیکھیں اور صوبہ اشعار و فصاحت کھتا رکے سب سے مطلب نہیں تو کتب دہاتا قاریاں واسطے عشق الہیاتی محمد وارث نے اسے مختصر کرنا شروع کیا تھا ہے۔ اب غلام حیدر عزت نے بارہوا (۱۲۱۸ھ) تحریر فرمادی..... حسب الحکم مسو جان گل کرسٹ کے ذہان رخنے میں پڑ گیا اور ”حسن و عشق“ نام رکھا۔“ (۴)

(۵) جامع الاخلاق از شیخ امانت اللہ مترجم تقریبی ہندی مدرسہ اس کا کئی نقلی نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ اس کی تحریہ میں شیخ امانت اللہ نے بتایا ہے کہ جب دایعہ الاسلام کی جلد اول سے فراغت کی، ”الخلاقی جلالی“ کا ترجمہ اپنا ریختہ میں کرنا ”جامع الاخلاق“ رکھا۔“ (۵)

ان کے علاوہ تو تاریخ (ہسٹری) کی دو کتابیں ہیں جو کم و بیش سب کی سب غیر مطبوعہ اہم ہیں مثلاً:

(۶) انتخاب سلطانی از طلیل علی خان الفک: الفک نے مارڈاؤسٹ ریکٹس (Mordaunt Ricketts) کی فرمائش پر ۱۲۱۹ھ مطابق ۱۸۰۵ء میں اپنا جائزہ قیادہائی سے مدعا لیک شاہ عالم کے حضور ذکر میں کئے بادشاہ ہوئے، اس کے احوال لکھو۔ ”انتخاب سلطانی“ اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کا تعارف الفک کے مطالعے میں پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

(۷) ”کتاب واقعات اکبر“ (۱۲۲۳ھ) از طلیل علی خان الفک: یہ اب الفضل بن مبارک کی تصنیف ”مکبر نامہ“ کا اردو روپ ہے جسے الفک نے ۱۸۰۹ء میں ترجمہ کیا۔ ”کتاب واقعات اکبر“ اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کی کئی نقل میرے کتب خانے میں موجود ہے۔ اس کا تعارف الفک کے ذہن میں پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

(۸) ”تاریخ نادری“ از عشق محمد ہمدی (قاری) و ترجمہ (اردو) حیدر بخش حیدری: یہ قاری تاریخ نادری کا اردو ترجمہ ہے جسے ولیم ٹیلر کی فرمائش پر ۱۲۲۳ھ/۱۸۰۹ء میں حیدر بخش حیدری نے شروع کیا اور ۱۲۲۵ھ میں مکمل کیا۔ بادشاہ کے خطے میں یہ مستند تاریخ مانی جاتی ہے۔ اس کا تعارف حیدری والے باب میں پہلے آچکا ہے۔ اس کی کئی نقل میرے

کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۹) تاریخ شیر شاہی از مظفر علی خاں دلا دلا نے جیمس مورس (James Mouss) کی ترجمان پر اسے فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ تاریخ شیر شاہ سوری کے سلسلے میں مستند مانی جاتی ہے۔ کراچی کے (اکثر محکمات الحق نے اسے مرتب کر کے ۱۹۶۳ء میں سلطان اکبری کی کراچی سے شائع کیا۔ اس کا تدارف مظفر علی خاں دلا دلا نے باب میں پہلے آچکا ہے۔ اس کے قلمی نسخے کی کئی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۱۰) تاریخ جہاگیر شاہی از مظفر علی خاں دلا (۱۲۲۳ھ) یہ "اقبال نامہ" جہانگیری "کا اردو ترجمہ ہے جس کا تدارف مظفر علی خاں دلا دلا نے باب میں پہلے آچکا ہے۔

(۱۱) تاریخ آسام از میر بہادر علی حسینی (۱۳۲۰ھ تا ۱۸۰۵ء) اور نگ فریب بہار شاہ کے عہد میں خواب محمد علی ملک کی مہم آسام کے ختم وچ حالات و واقعات و واقعات نویس ولی احمد شاہ الودین نے لکھے ہیں۔ اس کا تدارف بھی حسینی کے ذیل میں پہلے آچکا ہے۔ اس کے قلمی نسخے کی کئی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۱۲) اقبال نامہ از شیخ سید بخشش علی۔ یہ میر الہا فرخین (فارسی) کے اس حصے کا اردو ترجمہ ہے جس میں ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے بعد کے حالات و واقعات درج ہیں۔ "اقبال نامہ" کا آغاز سراج الودین کے ذکر سے شروع ہوتا ہے۔ یہ اہم کتاب ہے۔

یہ کتاب ولیم برائس کوئٹہ کے لیے بھیجی گئی تو اس نے لکھا کہ "اگر ہندوستانی کی شکل میں اردو تعلیم جاری رہتی تو میر بخشش علی کا ترجمہ بہت مفید ثابت ہوتا لیکن حال ہی میں میرے شعبے میں "اردو" کی جگہ پر "ہندی" کی تعلیم کا آغاز ہو جانے کی بنا پر اس قسم کے ترجموں کی ضرورت نہیں ہے۔ اب ایسی کتابوں کے ہجانے نئی قسم کی کتابوں کی ضرورت ہوگی (۱۶) اسی کے ساتھ ہواؤں کا رواج بدلے سے انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کا یہ سب سے اہم درجہ مرکز اردو زبان کے لیے نظم ہو گیا اور اردو ہندی تاریخ کے سیاسی تخیلیوں اور انگریزی تحریکوں کی نئی مسئلوں نے ہندو اور مسلمان کا ایک دوسرے سے دور کرنے کا عمل تیز کر دیا۔ اسی انیسویں صدی میں اردو ہندی تاریخ الگ الگ دو قوموں کی صورت میں نمایاں ہونے لگا۔

(۱۳) بابا غنیمت (ترجمہ یوحنا صدیقی از حاجی مرزا غنیمت بخش۔ مرزا غنیمت نے نکل کر سٹے کی فرمانمائی پر تقریباً دو ماہ میں ان رات لک کر شیخ صدیقی شیرازی کی مشہور زمانہ تصنیف "یوحنا" کا "باب غنیمت" کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ شیر علی انیسویں "مکتبانہ صدیقی" کا ترجمہ "باب اردو" کے نام سے پہلے کر چکے تھے۔ "باب غنیمت" کے مضمونے کی کئی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہے جس کا اصل قلمی نسخہ انڈیا تک سوسائٹی آف بنگال، کلکتہ میں موجود ہے۔

سردار ہے۔ آج کے بھٹس اور نئے سکرانوں کے شیر نکلتے سے پرانے سکرانوں کے شیر دلی جانے سے پہلے لکھنؤ بھٹس جہاں نئی نئی آراء دانش اور نئے نئے کمیل قماشوں کے ساتھ مظاہرہ قہر کی لکھنوی صورت سنبھالنے والے رہی ہے اور جہاں پرانی تہذیب اپنے علاقائی مذاہب کے ساتھ آمیزہ ہے اور جہاں دو تہذیبیں و کھین و کھین متضاد بھی پھیل رہی ہیں۔ لکھنؤ کے دلی والے جرأت مند، مصحفی اور تہذیب کی نو طرز و رسم "کا مطالعہ ہم پہلے کر آئے ہیں۔ اب ہم "نو طرز و رسم" کے بعد اور "لغات کاتب" سے پہلے کی ان درمیانی کڑیوں کو تلاش کریں گے جن کے بغیر یہ تصویر پوری طرح اجاگر نہیں ہو سکتی۔ یہ درمیانی کڑیاں ہیں گھنچن نو بہار (مجموعہ) "تجربہ نگار" (مکتبہ اللہ نواز)

اور محمد الہیاء (تھام علی حضرت) میں نظر آتی ہیں۔ ان تصانیف کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] Origins of Modern Hindustani Literature, M. Atique Siddiqi, P 141, Alighrah 1963.

[۲] ایضاً

[۳] ایضاً

[۴] آنکھی نقل حضور، حسن و عشق، مسلوک، نیل جالبی، کراچی، مسلمان پبلشرز، خزانہ ادب، بنگال، بنگلہ۔

[۵] آنکھی نقل، لکھی، جامع الاطلاق، مسلوک، نیل جالبی، کراچی، مسلمان پبلشرز، خزانہ ادب، بنگال، بنگلہ۔

[۶] فورسٹ، لکھنؤ کانچ کی ادبی خدمات، ڈاکٹر مجید، دیکھ، ص ۵۵۸، بکسٹو ۱۹۸۳ء

فصل سوم

نوطر ز مرصع اور فسانہ عجائب کی درمیانی کڑیاں

نثر نگار کا نقطہ عروج: مرزا حبیب علی بیگ سرور

سرور لکھنوی اور میرامن دہلوی کا قضیہ

نوطرز مرصع اور فسانہ عجائب کی درمیانی کڑیاں

عطا حسین خاں حسنین کی "نوطرز مرصع" اس عہدء ادب میں لکھی گئی جس میں عطا حسین حسنین نے دعویٰ کیا ہے کہ "آ کے سلف میں کوئی شخص سوچا اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا"۔ "نوطرز مرصع" سے اردو نثر کی دور دراز ترقی و جدوجہد میں آتی ہیں۔ ایک شاعرانہ نثر یعنی مہارت رنگیں کی روایت جس کی اولیت کا سہرا حسنین کے سر بندھتا ہے اور دوسری سادہ و روزمرہ کی بول چال کی زبان پر مبنی نثر۔ پہلی روایت میں "نوطرز مرصع" کے بعد گجراتی "گھٹن نو بہار" لکھی جاتی ہے اور دوسری روایت میں پہلی تصانیف "نوطرز مرصع" کے لیے لکھی جانے والی "سیرا من کی" "بانگ و بہار" سامنے آتی ہے۔ میراں کا وہ بھلے بھولے گجراتیوں نے اپنی اپنی تصانیف "بانگ و بہار" اور "گھٹن نو بہار" میں "نوطرز مرصع" کا نام لے کر اپنے ہاتھ کا اعتراف کیا ہے۔ "سیرا من کی" "بانگ و بہار" کے سرورق کی پشت پائی پر یہ الفاظ ملتے ہیں: "بانگ و بہار" تالیف کیا تھا میراں دلی والے کا، ہاتھ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے عاری قصہ چار و دو پیش سے" اور گجراتی "گھٹن نو بہار" کے "سب تالیف قصہ کہاں کا" کہ اہل میں لکھا ہے کہ "ایک روز قصہ نظم احمد و شاہنواز دوسرا افراد اور ملک ماہ پرورد خود شہزادہ کا بچہ کوئی ہوش اس اسحق مضر کے چاچا بے اختیار ایک ہارنگزادہ طبیعت میں غلیل خیال شیریں مثال یوں ترنم سر ہوا کہ اس قصہ فصیح و بلیغ کو پہلو گھر پر مضر رنگیں زبان ہندی میں ہلرے نو مرصع کے لکھے اور نام نیک انجمن اس اہل آراء کا بانگ جہاں میں گھٹن نو بہار سر ہر شاہد اب کیجیے....." (الف)

میراں کی تالیف "بانگ و بہار" سے ملنے کا رشتہ بڑھتے ہوئے مرزا جب علی بیگ سرور نے میراں پر طر کرتے ہوئے لکھا: "مگر بہ نسبت سولہ اول عطا حسین خاں کے، جو جگہ مضمون کی گمانی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روزے ہیں، یہ کام وادوں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں، آخر چاہیں ایسی کچھ ہے..... (ب) اس کے برخلاف "بانگ و بہار" کے پہلے ایڈیشن، مطبوعہ ۱۸۹۳ء کے دیباچے میں گل کرست نے لکھا کہ "عطا حسین خاں نے سب سے پہلے اس کا ترجمہ نوطرز مرصع کے نام سے کیا لیکن بارہ روز پان کے نمونے کے طور پر اس لیے قابل اعتراض سمجھا گیا کہ اس میں عاری و عربی تراکیب و مادرات کثرت سے استعمال کیے گئے تھے" (ج) اس سے یہ بات بھی سامنے آتی کہ "نوطرز مرصع" کا اسلوب جان گل کرست کی بول چال کی زبان پر مبنی و مطلوب نثر سادہ سے الگ و متضاد تھا اور "بانگ و بہار" کا اسلوب پند و انداز گل کرست کی تصانیف ضرورت کے عین مطابق تھا۔

"نوطرز مرصع" کے رنگیں اور صلیح و مصلیٰ اسلوب بیان نے "گھٹن نو بہار" کی نثر میں ارتقا کی منزل طے کی اور "فسانہ عجائب" میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچ کر ختم ہوئی۔ سادہ و نثر میراں کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی اور نو رست و نیم کالج کی متعدد تصانیف میں اپنے ارتقا کی منازل طے کر کے سرسید کی جدی نثر سے آئی۔ اس اعتبار سے رنگیں اردو نثر کے ہر پہلو میں "نوطرز مرصع" کی پہلی کڑی ہے اور "گھٹن نو بہار" درمیانی کڑی کی حیثیت میں غیر معمولی اہمیت

نوطر زمر صبح اور فسانہ عجائب کی درمیانی کڑیاں

عطا حسین خاں قسبین کی "نوطر زمر صبح" ۱۹۷۷ء میں لکھی گئی جس میں عطا حسین قسبین نے دعویٰ کیا ہے کہ "آگے سلسلے میں کوئی شخص سوچد اس کی جان ناز و کا نہیں ہوا"۔ "نوطر زمر صبح" سے اردو نثر کی دورِ اعتباری وجود میں آئی ہے۔ ایک شاعرانہ نثر یعنی عبارت و نگین کی روایت جس کی اولیت کا سہرا قسبین کے سر پہنچتا ہے اور دوسری سادہ و روزمرہ کی بول چال کی زبان پر مبنی نثر۔ پہلی روایت میں "نوطر زمر صبح" کے بعد گجراتی "گفتن نو بہار" لکھی جاتی ہے اور دوسری روایت میں پہلی تصنیف اورث و ولیم کالج کے لیے لکھی جانے والی میرا سن کی "بانگ و بہار" سامنے آتی ہے۔ میرا سن اور محمد بخش بھکر دونوں نے اپنی اپنی تصانیف "بانگ و بہار" اور "گفتن نو بہار" میں "نوطر زمر صبح" کا نام لے کر اپنے مادے کا اعتراف کیا ہے۔ میرا سن کی "بانگ و بہار" کے سرورق کی چوتھی پر یہ الفاظ ملتے ہیں: "بانگ و بہار" تالیف کیا تھا میرا سن دلی والے کا، مادہ اس کا نوطر زمر صبح کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چار درویش سے" اور بھکر نے گفتن نو بہار کے "سب تالیف قصہ جہاں کا" کہ ذیل میں لکھا ہے کہ "ایک روز قصہ نظم اندوز و شاعر واد میرا طرز اور ملک ماہ پر خود شید اور کا۔ بیچ گوئی ہوئی اس اعتراف کے چار۔ بے اختیار ایک بار گڑا طبیعت میں بائبل خیال شیریں مثال یوں ترنم سرا ہوا کہ اس قصہ فصیح و بلیغ کو یہ غبار گزرا یہ صفو رنگیں زبان ہندی میں بطرز نو مرصع کے لکھیے اور نام نیک العیام اس دل آرام کا بانگ جہاں میں گفتن نو بہار سر ہنر و شاداب کیجیے....." (الف ۱)

میرا سن کی تالیف "بانگ و بہار" سے مقابلے کا رشتہ جوڑتے ہوئے سرورق جب ملی چیک سرور نے میرا سن پر طوطے کرتے ہوئے لکھا: "مگر بہ نسبت مبالغہ اول عطا حسین خاں کے، سوچکہ صحت کی کھاتی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دونی کے روزے ہیں، پر عماروں کے ہاتھ ہواں توڑے ہیں، پتھر پڑی لکھی کھوے....." (ب ۱) اس کے برخلاف "بانگ و بہار" کے پہلے ایڈیشن، مئی ۱۹۷۲ء کے دیباچے میں گل کرست نے لکھا کہ "عطا حسین خاں نے سب سے پہلے اس کا ترجمہ نوطر زمر صبح کے نام سے کیا لیکن اردو زبان کے نمونے کے طور پر اس لیے قاطعی اعتراف سمجھا گیا کہ اس میں فارسی و عربی تراکیب و عمارات کثرت سے استعمال کیے گئے تھے" (ج ۱) اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ "نوطر زمر صبح" کا اسلوب بیان گل کرست کی بول چال کی زبان پر مبنی مطلوب نثر سادہ سے الگ و جدا تھا اور "بانگ و بہار" کا اسلوب پختہ و اور گل کرست کی انصافی ضرورت کے عین مطابق تھا۔

"نوطر زمر صبح" کے رنگین اور وسیع و متنوع اسلوب بیان نے "گفتن نو بہار" کی نثر میں ارتقائی منزل طے کی اور "فسانہ عجائب" میں اپنے تھکے مزاج کو کھینچ کر قلم ہوائی۔ سادہ نثر میرا سن کے ہاں اپنے مزاج کو کھینچی اور وراثت و ولیم کالج کی حصہ تصانیف میں اپنے ارتقائی منازل طے کر کے سرسید کی جدید نثر سے آگے چلی۔ اس اعتبار سے رنگین اردو نثر کے تاریخی سفر میں "نوطر زمر صبح" کی پہلی کڑی ہے اور "گفتن نو بہار" درمیانی کڑی کی حیثیت میں غیر معمولی اہمیت

رکھتی ہے۔ اگر قصیدین کی "نومرزد مرصع" کے زیر اثر اور اس سے آگے نکل جانے کے بعد یہ سے مجبور "گلشن نو بہار" تصنیف نہ کرے تو "فہرست کباب" بھی اس طرح نہ لکھی جاتی تھی وہ لکھی گئی ہے۔ روایت اسی طرح اچھا رنگائی سطر ملے کرتی ہے اور نئے ناموں اور نئی سموریوں کے ساتھ رنگ بدل بدل کر خود کو کاظم کرتی ہے۔ آئیے اب پہلے "گلشن نو بہار" کے مصنف کو بخٹل مجبور سے ملتے ہیں۔

حواشی:

[الف] گلشن نو بہار، مجلہ بخٹل مجبور، ص ۵-۶، لکھنؤ ۱۳۶۴ء

[ب] [فہرست کباب]، درجہ علی بیگ سرور، مرتبہ رشید مسن خاں، ص ۱۳۰، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی، ۱۹۹۰ء

[ج] Bagh-o-Bahar, Preface By John Gilchrist, First Edition, Calcutta 1804.

پہلا باب

محمد بخش مہجور

حالات اور مطالعہ: نگلشن نو بہار، نورتن

محمد بخش نام مہجور تخلص (۱۲۴۴ھ/۱۸۲۳ء-۱۸۲۵ء) حکیم ٹیڑا لڈ (م ۱۹ شعبان، ۱۲۴۶ھ/۱۸۲۵ء) کے چنے اور میاں قلندر بخش عرأت کے شاگرد تھے۔ (۲) مصنفی نے لکھا ہے کہ اصلاً وہ پنج پر رکنہ بنے والے تھے لیکن جب ان کا دانا پانی اٹھا تو وہ چند سال ہوئے لکھنؤ آ کر عرصہ مطلق کتب میں رہنے لگے۔ نو جوانی ہی سے شعر گوئی کی طرف طبیعت مائل تھی۔ اسی زمانے میں برآفت کی شاکردی اختیار کی جس پر وہ فکر کرتے تھے (۳) مصنفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ مہجور ایک مدت سے ان سے بھی عقیدت رکھتے ہیں۔ مہار کی منانے لکھا ہے کہ مہجور شیخ قلندر بخش جرأت اور مرزا خانی نوادش سے مشورہ ظن رکھتے تھے (۴) مصنفی نے یہ بھی بتایا ہے کہ مہجور نے زبان اردو نے رشتہ میں تین کتابیں لکھی ہیں اور ان کی تھیں دو نکایات (نورتن) اس قدر مقبول ہیں کہ ان فنون نے ”دوستان معنی پرست“ کے دلوں میں گھر کر لیا ہے اور اس وقت ان کی عمر ۳۵ برس ہے۔ ”روض الصفا“ کی تکمیل (۱۲۳۶ھ) کے چار سال بعد مہجور شیخ بیت اللہ کے لیے گئے اور وہیں مدینہ منورہ میں ۱۲۴۰ھ میں وفات پائی (۵) یہی مصنفی کا سال وفات ہے اور یہی ”نشانہ حجاب“ کا سال تصنیف ہے۔

مہجور خوش طبع، مہذب و خوش دار انسان تھے اور شعر و ادب سے بیوقوفی کا ذکر کرتے تھے۔ مصنفی نے مہجور کو ”عزیز طریف الخلق اور مہذب الاخلاق“ لکھا ہے۔ مصنفی کے شاگرد ہی بخش سرور مہجور کے بھائی تھے جیسا کہ ”نورتن“ کے قطعہ تاریخ فارغ شمع کتاب کے عنوان سے معلوم ہوتا ہے۔ ”قطعہ تاریخ سرور ہمیشہ زاہد مہجور و شمع کتاب“ (۶) انہی صدمہ بتی نے لکھا ہے کہ یہ بخش سرور کے والد کا نام بیات اللہ تھا۔ یہ تلاش کرتے تھے۔ مہجور نے ان کا ایک فارسی شعر ”نورتن“ میں درج کیا ہے۔ شیخ محمد بخش مہجور نقاش کے برادر شعی (سالے) تھے (۷)

مہجور شاعری اور نثر دونوں پر قدرت رکھتے تھے۔ حسن علی حسن لکھنوی نے لکھا ہے کہ ایک دیوان ایک مثنوی مولوی یارغ کی تحریف میں اور ”چار جن“ ”علم حکمت میں ان سے یادگار ہے (۸) مصنفی نے تین کتابوں کا ذکر کیا ہے۔ لکھای بدیع الی نے نورتن، نگلشن نو بہار اور چار جن کے نام لیے ہیں (۹) ”چار جن“ ”ناہید ہے۔ مہجور نے ”نگلشن نو بہار“ میں اپنی کسی اور تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ صرف قصہ ہائے حب سے اپنی گہری دلچسپی کا ذکر کیا ہے لیکن ”نورتن“ میں انکے نگلشن نو بہار اور انکے چار جن کا ذکر کیا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”نگلشن نو بہار“ ان کی پہلی چار جن دوسری اور نورتن تیسری تصنیف تھی اور یہی وہ کتابیں ہیں جن کی طرف مصنفی نے اشارہ کیا ہے۔ اب مہجور کی تصانیف کی فہرست یوں مرتب کی جاسکتی ہے:

(۱) انکسائے گلشن نو بہار - مجبور کی پہلی تصنیف ہے جو ۱۲۲۰ھ/ ۶-۱۸۰۵ء میں لکھی گئی جس کا "قطعہ تاریخ اختتام طبع دار مصنف" آخری میں درج ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۲) انکسائے چار بجن - یہ بھی قصہ کہانی کی کتاب ہے جس کا ذکر "نورتن" کے دیباچے میں مجبور نے کیا ہے اور بتایا ہے کہ "انکسائے چار بجن دل گمن پر اور قصص دل غرب، السات ہائے غیب بہ مہارت رنگین اور مضمون نو آئین زبان اردو میں تحریر و تطبیق کی....." یہ کتاب تاحال ناپید ہے۔

(۳) "انکسائے نورتن" اس کا سال تکمیل - ۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء ہے جیسا کہ سرور کے قطعہ تاریخ و درختم کتاب سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ محقق، نکایات اور نقوش کی کتاب ہے اور اسی لیے اس کا نام "نورتن" رکھا گیا ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آگے کریں گے۔

(۴) دیوان مجبور "سرباطی" میں محسن لکھنؤ نے مجبور کے ایک دیوان ہائیک مشوی "سوی ہارغ کی تعریف میں" کا ذکر کیا ہے۔ مجبور کی یہ مشوی بھی دیباچہ ہے اور ان کا دیوان بھی گم دیباچہ ہے۔ "قاضی عبدالودود نے ان کے ایک ہائقص الاخر دیوان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فرستہ کتب خانہ "کائنات" میں شاعر کا نام صدر اللہ بن دیا ہے لیکن یہ دیوان مجبور صاحب نورتن کا ہے" اور یہ بھی بتایا ہے کہ اس میں قدرت، مسرت اور ترقی کی غزلوں پر مجبور کے نکسات بھی شامل ہیں اور ایک قصیدہ آصف اللہ کی مدح میں بھی موجود ہے۔ اس میں مجبور کے براہِ سخن شایع حیات اللہ غازی کی وفات کا سال ۱۲۳۵ء بھی درج ہے۔ اپنے استاد و جرات کا قطعہ تاریخ وفات بھی شامل ہے جس کے اس مصرع "کیا جنت میں جرات آہ ہے ہے" سے ۱۲۳۶ء برآء ہو جاتے ہیں۔ اس میں مجبور کے والد حکیم خیر اللہ کی تاریخ وفات ۱۲۰۴ھ شعبان وقت چاند ۱۲۳۶ء دی ہے جو "موتے طاہر حکیم خیر اللہ" سے اس صورت میں نکلے گا کہ "موتے" کے ۵۰ لیے چائیں یعنی م کے ۳۰، ۵ کے ۶، ۱۰ کے ۲، ۱۰ کے ۱۰۰ سمجھنی نے ریاض الفصحاء میں مجبور کے ہاں شعر دیے ہیں۔ گلشن نو بہار اور اشائے نورتن میں بھی مجبور نے اپنے شعر دیے ہیں جن کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مجبور پختہ گوشا و مضمون تھے لیکن ان کی شاعری مرید و ادیب شاعری کے رنگ سے ملبو ہے اور اسی روایت کی تکرار کرتی ہے۔ ان کی شاعری میں کوئی الگ پن نہیں ہے۔ آج ان کی اصیت "انکسائے نورتن" اور ہائقصوس "گلشن بہار" کی جد سے ہے کہ یہ "نوطرز مرصع" اور "نصائے کائنات" کی روایت غریب اور مقامی گڑی ہے۔

"گلشن نو بہار" جیسا کہ ہم کو آئے ہیں، مجبور کی پہلی تصنیف ہے جو ۱۲۳۰ھ/ ۶-۱۸۰۵ء میں لکھی گئی جس کا قطعہ تاریخ اختتام طبع دار مصنف آخر میں درج ہے جس کے آخری مصرع "تعالیٰ نے دلی" ہے یہ فراموشی کے آخری چار لفظوں سے ۱۲۳۰ء برآء ہو جاتے ہیں۔ "نصائے کائنات" کی طرح یہ بھی برسوں بعد ۱۲۶۶ء میں لکھنؤ سے شائع ہوئی (۱۱) "گلشن نو بہار" نوطرز مرصع (۳۷۵، ۷۷، ۱۲۴) کے طرز میں لکھی گئی ہے جس کا شمار خود مجبور نے دیا ہے میں کیا ہے؟

"بے اختیار ایک بار نگاہِ رعیت میں ٹپل ٹپال، شیریں مجال میں خرم سرا ہوا کہ اس قصہ فصیح و بلیغ کو کھنگھڑا پر مصلو رنگیں مذہبان ہندی میں بطرہ" "نوطرز مرصع" کے لکھے اور نام ایک انہماک اس دل آرام کا بارغ جہاں میں گلشن نو بہار سرسبز و شاداب کیجیے..... (۱-۵)

مجبور نے اس داستان کا نام ایک خیالِ بارغ کے نام پر رکھا ہے جس کی تفصیل "گلشن نو بہار" میں اس وقت دی ہے جب

میرا فردوسِ جہان ہولناک میں چلنے چلنے تک کر چھوڑ دیا جاتا ہے اور کیا دیکھتا ہے کہ

”ایک بارنگ فردوس اس صحرائیں لہلہا رہا ہے۔۔۔ اس ”نگشتِ نو بہار“ میں ہمارے وہاں کے ہیں۔ چنانچہ گیند سے عشقِ زور کے گل خنڈا لہو رہا ہے کہ سوگندِ زلف کا ہوا جی سوتی کا گل لارسل بدلتی کا، باقرمان ظلم کا گل چپا بکھراں کا، گل اورنگ عشقِ سرخ کا، گل خیرہ جود کا، گل فرنگِ تاجزے کا، سہتی صدف بے بہا کی، گل اشرفی شرق کے۔۔۔“ (۱۳)

اسی قصے میں ایک اور جگہ اس بارنگ کا ذکر اس طرح آیا ہے:

فرض بعد تامل خاص کے ماہِ پروردگارِ دہری میں چنکر نکلا ”نگشتِ نو بہار“ ہوئی اور میرا فردوس۔۔۔۔۔“ (ص ۱۸۶)

”نگشتِ نو بہار“ کے قصے کے دو ماخذ ہیں۔ ایک شاعر اور میرا فردوس اور حکم ماہِ پروردگار کی کہانی جو گھڑے کسی سے نئی تھی اور دوسرے دو واقعات جن کو اس قصے میں پہلے سے جوڑ کر ایک نئی مربوط داستان بنائی گئی ہے۔ اس میں وہ سب اجزاء موجود ہیں جن کو سننے کے لیے سامعین بے چینی سے انتظار کرتے تھے۔ اسی لیے اس میں بہت سے اجزاء شامل ہیں جو یہاں دقت و توازن کا کہانی، مبالغہ لکھی، بہارِ دانش، گل بکاوی وغیرہ میں ملتے ہیں لیکن ان سب اجزاء کو گھڑے اس ادھک سے سوایا ہے کہ قصہ مربوط و پسپ ہو گیا ہے۔ یہی کام میں سال بعد ۱۳۳۰ء میں ”صدفِ ملی“ کے سرور نے کیا۔ ”فساتِ عجائب“ کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ سرور کے سامنے ”نگشتِ نو بہار“ موجود تھی اور وہ صرف اس قصے سے باہر قصہ بیان کرنا چاہتے تھے بلکہ ”ظفرِ دمر صغ“ کے ”طرزِ کو بھی“ ”ظفرِ دمر صغ“ اور ”نگشتِ نو بہار“ کے طرز سے آگے بڑھنا چاہتے تھے۔ اسی لیے جب ”نگشتِ نو بہار“ کو پڑھ کر ہم ”فساتِ عجائب“ پڑھتے ہیں تو بار بار محسوس ہوتا ہے کہ سرور اپنی داستان کو کھانے کے لیے نہ صرف اس کی جڑوں کی کر رہے ہیں بلکہ اسے پلٹ کر کے اس دریا کو آگے بھی بڑھا رہے ہیں۔ یہ مماثلت اتنی واضح اور گہری ہے کہ صرف ”احسانِ پناہ اور بیعتِ ہی میں نظر نہیں آتی بلکہ کہانی کا رنگ ادھک بھی ”نگشتِ نو بہار“ جیسا ہے مثلاً:

(۱) ”نگشتِ نو بہار“ میں شاعر اور میرا فردوس حکم ماہِ پروردگار کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور بے قرار ہو کر تلاشِ محبوب میں نکل جاتا ہے۔ ”فساتِ عجائب“ میں تو ”آدمجین آراء“ کے حسن بے مثال کا ذکر بھی ملتا ہے اور شاعر وہاں عالم اس کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔

(۲) تلاشِ محبوب کے دوران میرا فردوس کی مدد ایک خوش جمال کرتی ہے جو خود بھی شہزادے پر عاشق ہے۔ جب شہزادہ رخصت ہوتا ہے تو وہ دھرتیا ہے کہ حصولِ مقصد کے بعد اس سے ملے گا۔ ”نگشتِ نو بہار“ میں اس خوش جمال کا نام ”سرور آزاد“ ہے اور فساتِ عجائب میں وہ ”ملکہ مرگاز“ کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ میرا فردوس اور جانِ عالم حکم ماہِ پروردگار آدمجین آراء کو حاصل کرنے کے بعد جب سلطنتِ واپسی کرتے ہیں تو دونوں حسبِ وعدہ میرا فردوس آزاد لادے اور جانِ عالم ملکہ میرے ملتے ہیں اور شاہی کر لیتے ہیں۔

(۳) ”نگشتِ نو بہار“ میں ظلم و پختِ عشق کوئی کرتے ہیں اور اسلحہِ حیات کے ساتھ اپنی مخصوص زبان میں بات کرتے ہیں۔ یہی صورت ”فساتِ عجائب“ میں ملتی ہے۔

(۴) جہاز پر میرا فردوس کے سیر کو دکھانے کے لیے جہاز چلا ہوا جاتا ہے۔ جہاز کی چابی کا بھی واقعہ فساتِ عجائب میں ملتا

(۵) "گھٹن نو بہار" میں میرا فرد مغرب نای در یکی قید سے ملک باہر در کاؤ زار کرتا ہے۔ مسات جانب میں جان عالمہ دج کی قید سے انجمن آرا کاؤ زار کرتا ہے۔ دونوں میں طلسم کی کیفیت بھی گہری مماثلت رکھتی ہے۔

(۶) "گھٹن نو بہار" میں شادی کے کچھ عرصے بعد شہزادہ میرا فرد بادشاہ سے رخصت طلب کرتا ہے۔ یہی صورت "مسات جانب" میں ملتی ہے۔ "مسات جانب" میں تو ہمیں بالکل اسی طرح پر لاؤ لاتی ہیں اور بادشاہ دیکھی ہوا نہیں کرتا ہے بھی "گھٹن نو بہار" کا بادشاہ اپنے وزیر کے قوسم سے کرتا ہے۔

ان مماثلتوں اور اثرات کی فہرست طویل ہے لیکن سرور نے اپنے قصے میں قلب ماییت اور چند دوسرے اہلی قصے شامل کر کے اپنی داستان کو ایک الگ رنگ دے دیا ہے اور اس میں حیرت زانی کو گہرا کر دیا ہے۔ "گھٹن نو بہار" میں ملک باہر در سے شادی کے بعد داستان سٹ جاتی ہے لیکن "مسات جانب" میں انجمن آرا اور ملک میرنار سے شادی کے بعد سطر دہلی میں یہ بھر سب ایک دوسرے سے چمک جاتے ہیں۔ آدھ گون کا قصہ بھی اس سے آہٹا ہے اور بے حساب جھجیلیوں کے بعد یہ سب ایک دوسرے سے بھل جاتے ہیں۔ قصے کی جو مماثلت "گھٹن نو بہار" اور "مسات جانب" میں ملتی ہے وہی مماثلت "مسات جانب" کے زیر اثر غنیمت دہلوی کی "سردھن خن" میں ملتی ہے۔ سرور نے "مسات جانب" میں چند بے پیمانیوں کو شامل کر کے اپنے قصے کو الگ ضرور کر لیا ہے لیکن قصے اور طرز بیان میں یہ مماثلتیں گہری اور نمایاں رہتی ہیں۔ ڈاکٹر کھیل بخاری نے لکھا ہے کہ "مسات جانب" نام واقعات میں "بہار اقل" کا اور جودی واقعات میں "گھٹن نو بہار" کا چہ ہے؟ "ڈاکٹر کھیل بخاری" نے لکھا ہے کہ "مسات جانب" مثیل بند کی پہلی اہم شیع زار داستان ہے لیکن اس کے مختلف اجزائے الوقت داستانوں کے منت کھلی ہیں۔ قصے کا احاطہ ہاتھ کر کی "گھٹن نو بہار" سے اخذ ہے" [۱۵]

یہی صورت اسلوب بیان اور طرز اداسی ہے۔ "غیتین" نے "طو طر مرصع" میں انکس پر اداسی کا جو در دکھانے اور اپنے معاشرے کے تہذیبی رنگ کو اردو زبان میں سونے کے لیے فارسی زبان کی رنگین ستر کو اردو میں (احاطہ) اردو ستر میں یہی رنگینی بھرتے "گھٹن نو بہار" کی ستر میں پیدا کی اور اسی طرز میں سرور نے "مسات جانب" لکھا۔ "تجور" نے "طو طر مرصع" کی ستر کے امکانات کو اپنی قوت اظہار سے آ کے بڑھا کر چند بے امکانات کے سرے اہار سے جنمیں سرور "مسات جانب" میں جذب کر کے، اس طرز کے امکانات کو اپنے تصرف میں اس طرح لانے کے آنے والے ستر نگار اس طرز کی فکر راقہ کر سکے لیکن اسے اور آ کے اس لیے بڑھا کر کچھ کر خود اس تہذیب کا سانچا نکھو رہا کہ نوٹ رہا تھا اور تہذیب کے بے مناظر اقل سے طلوع ہو کر سانچ کو تہذیبی کے راستے پر داخل رہے تھے۔ سانچ کی تہذیبی کے ساتھ تہذیب کے سانچے اسی طرح بدلتے ہیں اور طرز اداسی وہ متحول ہوتا ہے جو اس تہذیب کے سانچوں سے مماثل ہوتا ہے اور اسی تہذیب کے قاصصوں کو ہمارے کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

تجور کی اردو ستر کے طرز اداسی کو دیکھتے ہیں اس کا مقابلہ "طو طر مرصع" میں پہلے درویش کی داستان سے کیجئے تو محسوس ہوگا کہ "طو طر مرصع" کی بھاری ستر گہری ستر میں زیادہ گہر گئی ہے۔ اس ستر کی قوت بیان اور لفظوں کا بھاء "طو طر مرصع" سے زیادہ جان دار ہے۔ یہاں رنگینی کے ساتھ ردائی بڑھ گئی ہے اور بھاری اور دکھار دینا ہو گیا ہے۔ یہی ستر سرور کے "مسات جانب" میں پہنچتی ہے تو اس کا بھاء اور زیادہ ہو جاتا ہے۔ قوت اثر بڑھ جاتی ہے اور رنگینی میں ایک نیا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس طرز اداسی ایک نیا جان دار اسلوب وجود میں آ گیا ہے اور

جب اسے گھر کے طرزِ اداست ملاتے ہیں تو گھر کا طرزِ ادا "فصاحتِ لاجب" کے سامنے قدر سے کمزور اور پیکا پیکا سا نظر آتا ہے۔ دعاوتِ ہنس ہی بخٹی، سحر کرتی اور آگے بڑھتی ہے۔ اگر "نور طرزِ مرصع" نہ لکھی جاتی تو گھر کی ستر بھی نہیں لکھی جاسکتی تھی اور اگر گھر کی ستر بیچ میں نہ آتی تو "فصاحتِ لاجب" بھی اس طور پر اس انداز سے وجود میں نہ آتا۔ "فصاحتِ لاجب" کی ستر کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس رنگِ ستر کے سارے امکانات کو چس لیتی ہے اور آنے والے ستر نگاروں کے لیے "تھکار" کے علاوہ کچھ نہیں چھوڑتی۔

گھر اپنی داسخان کو اپنے دور کی معاشرت سے قریب تر کرنے کے لیے کم و بیش سارے رسم و رواج کو مکمل کر دیا کرتے ہیں اور اپنی ستر سے تصویر کشی کا کام لیتے ہیں۔ فصاحت کا ذکر آتا ہے تو ان سب کھانوں کو ایک ایک کر کے شاعری و سحرِ خزان پر سہا دیتے ہیں جس دور میں قبول تھے اور موقعِ مغل سے مناسبت رکھتے تھے۔ لباس کا ذکر آتا ہے تو اس جذبِ عیب میں استعمال ہونے والے لباسوں کی تصویر تار دیتے ہیں۔ اگر دعا مانگنے یا منت مانگنے کا ذکر آتا ہے تو اسے مکمل کر دیا جاتا ہے۔ کھانے کے بعد صوب دستور، بھانڈوں کو مکمل میں لاکھڑا کر دیا جاتا ہے جو مکمل کو زعفرانِ زار بنا دیتے ہیں۔ انجم بخنی (تارے دیکھنا) کو اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ طرزِ ادا کی ہنک میں تازگی شامل ہو جاتی ہے۔ شادی بیاہ کا ذکر آتا ہے تو کوئی رسم الکی نہیں چھوڑی جاتی جو شادی میں برتی نہ گئی ہو۔ شہزادے کی سواری کا موقع آتا ہے تو اس کی ہر پر تصویر تار دی جاتی ہے۔ سراپا لکھا جاتا ہے تو اس دور کے قصودِ صن اور احساسِ جمال کی پر لطف تصویر تار دی جاتی ہے۔ جو قصیری الکی صورتِ گری کی جاتی ہے کہ جان میں لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ اصل کا بیان آتا ہے تو تصویر کے سارے اند و خیال مزے کے ساتھ آ جا کر کر دیے جاتے ہیں۔ اس مغل سے اس طرزِ ادا میں تو تہ اثر بنا جاتی ہے۔

گھر اس طرح جزئیات کے ساتھ اپنی داسخان کو اس جذبِ عیب کا مرقع بنا دیتے ہیں اور الکی صورت سامنے آتی ہے جیسے کپڑے پر رنگین دھواگوں سے نگاہ اور نسنج کے پھول جلتے جاتے ہیں۔ اس مغل سے اس جذبِ عیب کا طرزِ احساس محفوظ ہو گیا ہے۔ خود لکھو کی یہ خواص پندہ جذبِ عیب مرصع سازی کی جذبِ عیب تھی اور محقق اس جذبِ عیب کا حراں تھا جو شاہزادوں اور شہزادیوں کے درمیان ہوتا تھا۔ عام آدمی اس میں شامل نہیں تھا، یہاں بھی وہ شامل نہیں ہے۔

بجائے جمہوری گھر کی ستر کو دیکھنے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ستر کا بنیادی جملہ تو سادہ ہے لیکن بیان میں حسن و جمال کا رنگ پیدا کرنے کے لیے تصویرِ داستانہ سے کام لے کر ہم کافی الفاظ و تراکیب سے ستر میں آجنگ پیدا کیا گیا ہے۔ یہاں کافی اس طرح عبارت میں جذب ہو گیا ہے کہ وہ آپک کر نکس دیکھتا بلکہ عبارت کی روانی میں اضافہ کرتا ہے۔ "نور طرزِ مرصع" کی ستر میں چارسی و عربی الفاظ کی الکی کھڑت ہے کہ نہ صرف جو مکمل پن پیدا ہو گیا ہے بلکہ جان بھی کھلک ہو گیا ہے۔ قافیہ کے استعمال میں "نور طرزِ مرصع" اور "گلشنِ نوبہار" میں یکساہت ہے۔ یہ صورت "فصاحتِ لاجب" میں بدل جاتی ہے۔ یہاں قافیہ و فقرہ یا دو جملوں میں شعر کا رنگ و اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ سرود قافیہ سے دو جملوں کو، مثنوی کے دو مصرعوں کی طرح، استعمال کر کے اپنی ستر میں حسن اور نگار پیدا کرتے ہیں۔ یہ صورت نہ تو "نور طرزِ مرصع" کی ستر میں ملتی ہے اور نہ "گلشنِ نوبہار" کی ستر میں۔ جی کہ وہ بنیادی فرق ہے جو "فصاحتِ لاجب" کی ستر کو "گلشنِ نوبہار" اور "نور طرزِ مرصع" کی ستر سے مختلف دانگ کر دیتا ہے۔ قافیہ کا اس طور پر استعمال کہ دو جملے یا دو فقرے، شعر کے دو مصرعوں کی طرح، آجنگ پیدا کریں، مصرعین کی "بار، نوبہار" میں بھی ملتا ہے

لیکن واقعہ عہدہ پر حاوی نہیں آتا۔ "لسانِ عجب" میں سرور نے اسے اپنی نثر کی خصوصیت، خاص اس نثرات و اختراعات سے استنباط کیا ہے کہ یہ اندازِ نثر ان کی منفرد خصوصیت ہی جانتا ہے۔ "گھنٹن نو بہار" نثر کے رنگ و مزاج کے اعتبار سے "نورِ زمزم" سے قریب ہے لیکن فرق یہ ہے کہ "گھنٹن نو بہار" کی نثر میں جو بھل پن کم ہے اور روانی بھی زیادہ ہے۔ سرور اپنی نثر کو زیادہ وسوسہ کرتے ہیں۔ ان کی نثر میں "گھنٹن نو بہار" کے مقابلے میں زیادہ جاندار و زرخیز پن کا احساس ہوتا ہے۔ "گھنٹن نو بہار" سمور "لسانِ عجب" میں شادی بیاہ کی رسموں اور مختلف طبقوں کی بول چال یا بھائی بھائی اور جان شب و غیرہ کو خاکہ دیکھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ رنگ نثر "لسانِ عجب" میں آگے بڑھ کر اس لحاظ سے مزید بڑھ چکی جاتا ہے کہ اب اس میں حریف آگے بڑھنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ لسانِ عجب اب اس درجہ نثر کے سارے اندکانات کو جذب کر لیتا ہے اور اس کا لکھنا وہی کرنا ایک کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔

"گھنٹن نو بہار" کی نثر کو بڑھتے ہوئے محسوس ہو گا کہ مجبوراً وہ زبان پر قدرت حاصل ہے۔ اس کا اندازہ اس سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ وہ مختلف طبقوں کی زبان کو ان کے مخصوص الفاظ، لہجوں اور طرزِ ادا میں موقع و جگہ کے مطابق استعمال کرنے پر بھی قدرت رکھتے ہیں۔ محروم کو بول بھلا دیکھتے ہیں تو ان کے مختلف طبقوں کے الفاظ سے ان کے محاورہ و روزمرہ عبارت میں لاتے ہیں۔ جب ملکہ بادشاہ سے کھانے کے دوران بات کرتی ہے تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

(الف) اس وقت جب صحبت بڑھنا شروع ہوئی کہ کبھی قہقہے کا ٹھک یا دشاہ کے منہ کے سامنے لے ہائے کھنٹی تھی کہ اس کھیر تاج کی خاطر آپ کو مزہ ہے تو اس قہقہے کو قبول کر کے لذت سوانحہ حصول کیجیے تو بادشاہ طرقت آکا بھی قہقہے پلاؤ گا و اشل کر کے فرماتے تھے کہ اسے ناز دیکھیں شیریں دامن دیکھو تو اس میں بھی کیا کیفیت کی شیرینی ہے کہ لب سے لب بندہ ہوتے ہیں۔۔۔۔۔

اب خواصوں کی زبان بولنے اور دیکھنے کہ یہاں روزمرہ محاورہ اور لہجہ کتنا مختلف ہے۔

(ب) "کوئی تو کسی سے کہتی تھی۔ کیوں بھینا آج کہا روز دل افروز ہے کہ تمام گل سرا عالم نور کا ہوا ہے۔ ایسا دان خدا ہر کسی فنی طریب کو نصیب کرے۔ اور کوئی کہتی تھی زانی دیکھو تو شاہزادہ کیا خوب صورت ماہ طلعت ہے کہ جس کے باعث دولت سراے شاہی میں آج کیا گنجش ہے تو وہ اس کے سر پر دھول مار کر کہتی تھی: اے قہرِ لوطیوں گھیری، خاک آنکھوں میں تیرے کیا تیرا" بھی سے اس بچے پر تھی بھر بھرا ہوا ہے تو وہ اسے دلوں ہاتھوں سے دیکھ کر کہتی تھی: اے وہ کا نہ خطا ہوا خدا سے خیرا نگاہ وہ تو میرے فرزندِ عدل بندے کے برابر ہے۔۔۔۔۔"

ایک اور مقام پر یہ بات چیت ہوتی ہے۔

(ج) "ایک طرح خاص سے مسکرا کر یہں گویا سوئی ناری اور لافانی دیکھو تو سامنے اس شجرہ فرخ پر کوئی آدمی زاد ناشاد پنہاں بیٹھا دکھائی دیتا ہے تو جا کے اسے میرے پاس بلاؤ اس بلاؤ۔ یہ جنم ملن گل سن کر اس پر ہی ذرا طبع شادمانے ٹھٹک کر کہا کہ آپ مجھ کو غوی کی کم بخت کو مار دیں خدا اسے لے لیں میں وہاں ہرگز نہیں جائے گی۔ خدا جانے وہ آدمی زاد ہے یا سو کوئی دیو یا جن ہے یا بیکھرا اور احم شعرا ہے۔ واری کئی انسان نادان بھی بیٹھتی تھی نہیں کھاتا ہے اور کوئی میں کوئی آپ سے آپ نہیں کرتا ہے۔ قربان گئی اگر بالعرض برائے کار میں اہل گرفتار اس سونے لٹوے کے پاس ہے حال ہوگی اور کچھ کہیں سے رازی (مورت) لاکھ سوچ کر دو بچہ بیٹھا تو کسی کا کیا جائے گا۔ میری تو حرمت و عزت

گئی۔ ہندی نے ہاتھ بچا ہے ذات نہیں چلی۔ اس صاحب ہندی بھرا کرتی ہے کیوں کہ آپ میری مہارت کی خواہش نظر آتی ہیں۔ خیر لکھڑی اور گھٹن آدھ میرا جانا تک کھانے کی کیوں کہ خدا رازق مطلق ہے۔۔۔۔۔۔“

پھر جب ڈاکٹر کو داستان میں سامنے لائے ہیں تو اس کی زبان، بات، بیعت، روزمرہ و محاورہ دوسری صورتوں سے مختلف ہوتا ہے اور یہ مہارت یہاں میں آتی ہے۔

”ایک ایک اس صحرائے حق و حق میں کیا دیکھتا ہے کہ ایک عورت بد بیعت، کریم صورت، با بیعت، لڑکا بغل میں رہا ہے، سامنے سے یہ کھینچ چلی آتی ہے کہ اسے بھڑو سے بھڑو و گڑے گھنٹو تو یہاں سبزہ صحرا کے سیر و قاش میں مصروف و مامول ہے اور وہاں لڑکے ہالے، پالے، پے سے شہتہ کر گئی سے آ و جاہ ہوئے جاتے ہیں۔ حیرتی وہ شکل ہے۔ گاندھیش (دائیں لکھڑی) البتہ۔۔۔۔۔۔ اسے یہ صورت بے حیثیت تو مجھے نہیں پہنچتا ہے۔ چہ غرض چراغ شہد۔ اسے حیرا کو حیرتیاں خام ہے۔ میری حیرتی ہال بیانی جلو سے سرے کی جورو اور تو میرا خاندان دل کا بیعت ہے اور یہ لڑکا اور ختری کمر میں جو ہیں بھوکے پیاسے مٹی سے ترا سے حیرتی جان کو دوسری ہیں اور نام میرا بیانی و با بیانی ہے۔ یہ کہہ کر اور ہاتھ سے ہاتھ فٹھو اسے کا کچھ، حج ری چن حاکم جوں چوڑی، کل آگے ہو اسی جان نہ یک۔ کوئی کہے گا یہ مزی ہو گیا ہے یا کچھ فٹھو دیا ہے۔۔۔۔۔۔“

یہی ڈاکٹر صورت دل کر ”فسانہ عجائب“ میں بھی اپنی بھٹک دکھاتی ہے۔ زبان و بیان کی یہ رنگ نگاری میرا من کے ہاں بھی ہے اور ”فسانہ عجائب“ میں بھی لیکن ”نور طرز مرصع“ میں بہت کم ہے۔ زبان و بیان کی رنگ نگاری کی یہ روایت ”گھٹن نو بہار“ میں نمایاں ہو کر ”فسانہ عجائب“ میں اور نمایاں ہو جاتی ہے۔ چھٹی سچ پر یوں ہی چراغ سے چراغ جہا ہے۔

”نور طرز مرصع“ کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فارسی زبان کی ترکیب نوی اور بھٹکی کی ساخت نے اردو ترکیب نوی کو بار دکھا ہے لیکن ”گھٹن نو بہار“ کی سطر میں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں بھٹکی کی ساخت قدر سے آزاد ہو گئی ہے۔ یہاں فارسی اور اردو ترکیب نوی کے درمیان ایک کھلی کھلی احساس ہوتا ہے اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹنے کی کوشش کر رہا ہے۔ جب اس سطر کو ہم ”شعوطا غالب“ کی سطر سے ملاتے ہیں تو وہاں بھٹکی کی ساخت پر فارسی ترکیب نوی کا اثر موجود ہے لیکن اردو پن اور بھٹکی کی ساخت سے بڑا ہونے والی سادہ و پائی بڑی حد تک واپس آ گئی ہے۔ یہ سادہ و پائی ”گھٹن نو بہار“ میں دہی ہوئی ہے۔ اردو سطر کے ارتقا کے مطالعے اور ”فسانہ عجائب“ کے پیش رو ہونے کے تعلق سے ”گھٹن نو بہار“ کی جارنگی اہمیت ہمیشہ برقرار ہے گی۔

بدلتے زمانے کے اثرات کس طرح چند بہ پر حاوی آتے ہیں اور کس طرح زبان و بیان اور چند بہ کے پرانے سانچے نوئے ہیں اور کس طرح رفتہ رفتہ ترکیب نوی اور بھٹکی کی ساخت چلتی ہے چھٹیں کی ”نور طرز مرصع“، ”گھٹن نو بہار“، ”شعوطا غالب“، ”سروش خن“، ”مرزا غالب“ کے شعوطا اور ناصر جہانی کے مکتوب اس کی مثالیں ہیں۔ ۱۸۳۰ء اور ۱۸۴۰ء میں جب ”نورتن“ لکھتے ہیں تو ان کے ہاں بھی ”گھٹن نو بہار“ کا اسلوب بیان تبدیل ہو کر سادگی اور بول چال کی زبان کی طرف سفر کرنے لگا ہے۔

انشائے نورتن

”نورتن“ مشرقی شکایات کا مجموعہ ہے جنہیں مختلف اخلاقیوں سے لے کر مذہبیات کے قوت، پھر نے تقریر

دعویٰ کیا ہے۔ اپنے اعزاز بیان اور مختصر دل چاہی قصوں پر مشتمل ہونے کے باعث "نورتن" بہت مقبول ہوئی اور مجبور کی بچپان میں لگی۔ "مشتعلی نے بھی "ریاض المصفا" میں اس کی مقبولیت کا ذکر کیا ہے۔ نورتن کی حکایات و قصص کی اہمیت یہ ہے کہ یہ مختصر داستانوں کے ذیل میں آتے ہیں۔ جیسے یورپ کے ادب میں عظیم داستانوں کی کوکھ سے دولت اور مختصر افسانہ پیدا ہوا اسی طرح اردو ادب میں عظیم داستانوں کی کوکھ سے چھوٹی داستانیں جیسے "باغ و بہار" (میرامن)، "دہ بے ب" عشق (نہال چندا بھری)، "آرامش محفل" (حیدر بخش حیدری) پیدا ہوئیں اور پھر مختصر داستانوں کا رواج ہوا انہیں روایتی طور پر "حکایت" کہا گیا۔ ان مختصر داستانوں میں مختصر افسانے کا سامنا آتا ہے اور کم وقت میں چڑھا جاسکتا ہے۔ اسی لیے انہیں مختصر افسانے کی طرح "داستانچہ" کہنا چاہیے۔ مجبور کی "نورتن" کیسے ہی ۱۲۹ داستانوں پر مشتمل ہے۔ یہاں قصے کے مرکزی کرداروں کی تعداد عام طور پر دو تین سے زیادہ نہیں ہوتی۔ قصہ بھی براہ راست بیان کیا جاتا ہے لیکن اس بیان میں سادہ سطر، رنگین سطر، رعایت لفظی اور مطلع جگہ کے اثرات شامل رہتے ہیں۔ پہلا باب "عاشقوں اور معشوقوں کے افسانے میں" ہے اور دوسرے قصے میں رنگا اور عظیم یک کے عشق کا بیان آتا ہے۔ اس میں عاشق و معشوق ایک موقع پر چوسر کی بازی سے دل بہلا رہے ہیں۔ یہاں ساری بات چوسر کی اصطلاحات میں مطلع جگہ کے اعزاز میں بیان کی گئی ہے جس سے بیان کی یہ صورت پیدا ہوتی ہے:

"جس وقت کہ چوسر بچا کر اس بازی میں نہ جیتیں نے پانسا پہنکا تو چھین لو آئے تو وہ گرفتار مجھ سے۔
 یہاں افسانہ پس پوئی کرانے دل دار فہم گسار دانی، حقیقت ہے کہ تو نے اس محبت پر مصوبت کی بازی
 مصیبت اٹھائی ہے لیکن میں تنہا تو آسوز عشق ہوں۔ بہر نوع تھو کہ میری فہم گسار دانی اور دل داری
 کرنی ضرور ہے تاکہ میرا حال پر حال نوبہ دیکر نہ ہو۔ بعد اس کے اس وقت جگر خستہ نے جو پانسا
 پہنکا تو ہم بارہ چڑھے۔ دیکھ کر اس پانسنے کو اس حرف زنی ہوا کہ اسے پار ہانی واسے ماچے زندگانی ایہ
 بار بار لگتا ہے۔ یہ میرے سب حال صدق مقال ہے کہ تجھ کو وہ برس یعنی ایک جگہ اور میٹھا رہا
 ہوا ہے کہ میرے عشق میں محفل کے چلتے چھوٹ گئے۔ وہ اس خستہ کے پلے بند ہیں۔ کوئی رہائی کی
 چال بے زوال نہیں سوچتی۔ دوسرے یہ کہ ہوش و حواس کا بھی جگہ ٹوٹ گیا اور غم کی زد کھ گئی۔
 آگے دیکھیے حضرت عشق اس بدگئی میں کیا رنگ دکھاتے ہیں؟"

اس اقتباس میں مطلع جگہ اور رعایت لفظی کے بارہوا اعتبار بیان سادگی کی طرف تائید ہے، اور اس فطری اعتبار کی طرف اشارہ ہے جو سبکی و سلیکی عبارت کے حوالہ دیا ہے۔ اردو سطر کے اعتبار سے "نورتن" ایک کامل قہر تالیف ہے۔ اس کی عبارت چست اور سطر مربوط ہیں جن سے اعتبار بیان میں زور دیا گیا ہے اور لفظی اثر بہت کم کیا ہے۔ اس اثر کو برقرار رکھنے کے لیے دو طرح طرح کے جنم کرتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ وہ عبارت میں پسندیدہ ماننا کا خیال رکھتے ہوئے رعایت لفظی، مطلع جگہ، استعارہ و تلمیح اور کالمی کا اختتام بھی کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے قصے کی دلچسپی، موضوعات کی دلچسپی، اختصار اور بیان کی اثر آفرینی کی وجہ سے "نورتن" اتنی مقبول ہوئی کہ یہ بار بار چھپتی رہی اور اس کے قصے لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے اور عام زندگی کا حصہ بن گئے۔ ان قصوں سے اس دور کی سماجی صورت حال، صورت و مرد کے روایتی اخلاقی رویے، بادشاہوں اور عوام و خواص کے اعزاز ہائے نظر، شعرو و شاعری کی غیر معمولی سماجی حیثیت وغیرہ سامنے آتی ہیں۔ اخلاقی و اصلاحی پہلو خود قصے اور اس کے بیان میں پھول میں خوشبو کی طرح پسپا

ہوا ہے جو نئے نئے ناول کے دل میں اظہار ملے جاتا ہے۔ انسانی شعور کو بیدار کرنے کے لیے قصہ کہانی سے بہتر کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ اپنے دور کی طرح آج بھی یہ کتاب دلچسپ اور زندہ ہے۔ اس میں مصنف نے ان دائمی اقدار کو ہاتھ لگا دیا ہے جو معاشرہ و فرد کے ہمیشہ کام آتی ہیں۔ اسی لیے ”تذکرہ غوثیہ“ کی طرح ”نورتن“ بھی ایک زندہ کتاب ہے۔

اس کی نثر میں رنگینی بھی تو ازیں وہ احتمال کے ساتھ آئی ہے۔ بنیادی طور پر نثر سادگی کی طرف مائل ہے۔ جیسے جیسے کتاب پڑھتے ہوئے ہم آگے بڑھتے ہیں زبان و بیان سادہ تر اور رنگین کم سے کم تر ہوتی جاتی ہے۔ اس طرح اس کی نثر اپنے دور کے مزاج و پسند کے مطابق بھی جاتی ہے اور ساتھ ہی سخیلی قریب کی سادہ نثر سے بھی جاتی ہے۔ یہ آج سے تقریباً دو سو سال پہلے (۱۳۳۰ء) کی نثر ہے مگر اس کا رشتہ جدید نثر سے جڑا ہوا ہے۔ جیسے بھگت کی ”گفتن نو بہار“، ”نور طرز مرصع“ سے جڑا ہو کر لکھی گئی، اسی طرح حضرت اللہ نیاز دہلوی نے ”نور طرز مرصع“ سے بہتر عبارت لکھنے کے واسطے کے ساتھ ”نصیر رنگین گفتار“ تصنیف کیا۔ حضرت اللہ نیاز اور ان کے غیر مطبوعہ ”نصیر رنگین گفتار“ کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

(۱) ”مثنویات“، قاضی محمد انور دہلوی، ۱۹۶۶ء، ۱۰۰۰ صفحات، ۱۸۱، پندرہ جولائی ۱۹۶۲ء، ”مسوئے ظاہر حکیم خیر اللہ: ۱۳۴۶ھ“

(۲) نورتن، محمد بخش بھگت، مرحوم، تخلیل المصنفین، لاہور، ص ۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۸ء

(۳) ریاض الصفا، نظام، بھائی، مرحوم، بھائی، ص ۳۱۶، مجلس ترقی ادب لاہور، لاہور، ۱۹۳۳ء

(۴) تذکرہ شمیم خرم، محمد بھائی، مفقود، بی بی، ص ۲۲۷، مطبع امداد الہند و مین الاخبار، مراد آباد، ۱۲۸۹ھ

(۵) حق شعراء، محمد انور غلام، ص ۵۷، مطبع نول کشور، لکھنؤ، ۱۳۹۱ھ، ص ۵۸ء

(۶) نورتن، محمد بخش بھگت، ناول، لاہور، ص ۳۱۵

(۷) اختلاف، مسکن، افسر صدیقی، امر دہلوی، ص ۲۸۳، مکتبہ نیاز دہلوی، کراچی، ۱۹۷۰ء

(۸) سراپا خرم، محسن، لکھنوی، مرحوم، ڈاکٹر افتخار حسین، ص ۹۸، مکتبہ دار سنز لاہور، ۱۹۷۰ء

(۹) قاضی موسیٰ، لکھنوی، جلد دوم، نقاشی و بیانی، ص ۱۸۳، نقاشی پریس پبلیش، لاہور، ۱۹۶۶ء

(۱۰) سالہ معاصر، حصہ ۱۸، ص ۹۷-۹۸، ناول، لاہور۔

(۱۱) ”ہمارے سلطنت لکھنؤ“، ناظمین سرائے حمایت خاں، اوچہ وادہ، خطیری، محترم، مسدّد شائع، شائع، اللہ مرحوم، مطبع مسیحا میں باہتمام..... مسیح اکرمی، اللہ مولوی نور محمد مرحوم..... تاریخ بہت و حکیم شہر رمضان المبارک سنہ یک ہزار و صد شخصیت و دو ہجری (۱۳۶۳ھ) صورت اللہ شائع یافت۔ ”گفتن نو بہار“ ص ۱۹۳، مطبع مسیحا، ۱۳۶۳ھ۔

(۱۲) تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰۹۶، مجلس ترقی ادب لاہور، (طبع دوم) ۱۹۸۷ء

(۱۳) گفتن نو بہار، ناول، لاہور، ص ۷۷-۷۸

(۱۴) اردو داستان، ڈاکٹر جمیل بخاری، ص ۹۷، مکتبہ روضہ قادیان، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء

(۱۵) اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر جمیل بخاری، ص ۵۴۹، تاریخ و نثر اردو، کادی، لکھنؤ، ۱۹۸۸ء

دوسرا باب

عظمت اللہ نیاز دہلوی: قصہ رنگیں گفتار

حالات اور مطالعہ

”قصہ رنگیں گفتار“ (کلی) کے مصنف کا نام عظمت اللہ اور شخص نیاز تھا۔ دہلی کے رہنے والے تھے جہاں کہ خود انھوں نے لکھا ہے کہ ”احقر کا نام نیاز شخص، عظمت اللہ نام کہ ہر چند چند گاہ دارالکلاؤں شاہ جہاں آباد میں سوزوں طہوں کی ہم نشینی سے فراق کی تلاش رکھتا..... (۱) نیاز کے دہلوی ہونے کی تصدیق اس ترجمے سے بھی ہوتی ہے جو اس قصے کے کاتب اور شاگرد نیاز اشرف علی ولد احمد علی ابن مولوی محمد عابد دہلی نے لکھا ہے کہ ”قصہ رنگیں گفتار“ میں تصنیف حضرت استاد مولوی مولوی عظمت اللہ دہلوی دام برکاتہ (۲) یہ لفظ ”بتاریخ“ قسم شہر رجب المرجب روز دوشنبہ ۱۲۳۱ھ بمطابق ۱۰ نومبر ۱۸۰۶ء کو تھکے رنگین ہوئے اور ۱۲۳۱ھ ان کے جلوس کا سو سال سال تھا۔

”قصہ رنگیں گفتار“ کے دیباچے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلوی سے سوانحی ہے پورا کر حکیم شہزاد سلوہ پرنسپل خان بہادر (Xavier D Silva) کی ملازمت میں آگئے تھے اور ان سے عظمت اللہ نیاز نے نہ صرف علوم ریاضی و طبیعی حاصل کیے تھے بلکہ بعض علوم ہدیدیہ و فنون شریفہ بھی پختہ کیے تھے۔ ایک عربی سے بعد جب نیاز کو ”تجسب اتفاق“ نواب صاحب محمد داؤد خاں بہادر کی بزم میں بیٹھنے کا اتفاق ہوا ”موسوہاں“ تذکرہ شیریں زبانی اور رنگیں بانی میر محمد حسین دہلوی خاں حسین شخص کا درمیان تھا کہ ”نوطر زمرغ“ قصہ کی تحریر میں زبان اردو کی بھلا صحت لدا کی ہے (۳) فی الواقع ایسے علم رس مفتی فہم (نواب محمد داؤد خاں) کی زبان سے حسین آرزو حاصل کرنے کی دل میں کاوش کی۔ چنانچہ بموجب آرزو مختصر عرصہ میں اس مختصر کہانی نے زبان قلم تراش کی.... لکھا اللہ کہ چند روز محنت میں اس قصے نے اتمام پایا..... (۴) اس طرح ”قصہ رنگیں گفتار“ کا تحریر کرنے کے محرک تھے:

(الف) ایک بچہ آرزو کہ جس طرح نواب داؤد خاں نے ”نوطر زمرغ“ کی تحریف کی ہے اسی طرح وہ ان کی تحریر کی بھی تحسین کریں اور ان کی تصنیف ”نوطر زمرغ“ سے بہتر ہو۔

(ب) دوسرے یہ کہ ”نوطر زمرغ“ قصہ کے مصنف نے اپنی محاورہ نویسی کا (جو) دعویٰ کیا ہے کہ ”یہ غراہ ہے واسطے محاورہ درست کرنے جو دنیا بچاں کندہ بتراش کے تو حضرت اللہ نیاز نے کہا کہ ”مجھ کو محاورہ انھوں کی خدمت میں اتھا ہے، اصلاح کے واسطے پختہ آنے دیجیں مزاجاں معنی تلاش کے“۔ اس طرح انھوں نے یہ قصہ لکھ کر ”نوطر زمرغ“ کے مصنف کو نہ صرف جواب دیا ہے بلکہ اپنی ”محاورہ بھی ”لوہ“ ”نظر صاف“ کی دہلی بھی چاہی ہے۔

یہ قصہ لکھ کر نیاز نے اپنے شاگرد حکیم شہزاد سلوہ کے بیٹے دہساریلو عرف اچھے صاحب کو پیش کیا جنھوں

نے اسے دیکھ کر اور "خود کر کے سوچ سال تاریخ اس کا نام رکھا: میں نے بھی اسی کام پر اہتمام رکھا: وہ میں آئے جب اس گفتنی معنی کی بہار دیکھے آغاز سے انجام تک سب گزرا خود نے دل کے پھرے مجھ سے مخاطب ہو کر نام و تاریخ کہا "قصہ رنگیں گلتاز" (۳) "قصہ رنگیں گلتاز" میں قصہ کا جادوئی نام بھی ہے جس سے سال تاریخ تصنیف ۱۳۲۶ء برآمد ہوتا ہے۔

"قصہ رنگیں گلتاز" اب تک بطور مہر ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ ایڈیا آفس لاہور بری لندن میں ہے جس کے آخری صفحہ کا وہ حصہ نہیں ہے جس میں کاتب نے سال تحریر درج کیا تھا۔ اس کا ایک بہت کرم خوردہ قلمی نسخہ ہارنگ لاہور بری نئی دہلی میں تھا جس کی شکرت کا سال قصہ ۱۹۰۹ء لکھا ہے۔ اس کا ایک صاف سترا قلمی نسخہ "گہانتہ پیکل لاہور بری کراچی" میں ہے جو ۱۳۶۱ھ یا ۱۹۴۱ء کا مکتوب ہے اور جس کا کاتب اشرف علی ہے اس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ ہارنگ لاہور بری نئی دہلی اور گہانتہ پیکل لاہور بری کراچی دونوں کی کاپی نقل میرے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔ میں نے نسخہ کراچی کو ہی استعمال کیا ہے اور ہارنگ لاہور بری کے نسخے سے مدد لی ہے۔

عقلمند اللہ نیاز کی کسی اور تصنیف کا کہیں کوئی ذکر نہیں آتا۔ وہ عربی و فارسی زبان سے صداقت تھے اور شاعر بھی تھے۔ نیاز ان کا قصص تھا کہیں کسی تذکرے میں ان کا حوالہ نہیں ملتا۔ نام "قصہ رنگیں گلتاز" (۱۳۲۶ء) عظمت اللہ نیاز کی پہلی اور آخری تصنیف تھی۔ اس کی تاریخ علی ایست کے قریب درج ہے:

(۱) "قصہ رنگیں گلتاز" ان تصانیف کے ذیل میں آتی ہے جو "طرز نو مرصع" کی بی بی دیباچہ میں لکھی گئیں۔

(۲) دوسرے زبان و دیان کے اعتبار سے اس کی یہ اہمیت ہے کہ اس سے "طرز نو مرصع" کے بعد اور "لمعات کلاب" سے پہلے کی اور مقامی کڑی کا پتا چلتا ہے جس سے اردو شعر کے ارتقا کا تسلسل کے ساتھ مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

(۳) تیسرے اس کا قصہ مرہبہ قصوں سے مماثلت رکھنے کے باوجود اقدار سے مختلف ہے اور ہادوتیہ اور فکری کے اعتبار سے اس دور کے مختصر قصوں میں اہمیت رکھتا ہے۔

"قصہ رنگیں گلتاز" میں مراد علیپ کے شہزادے اناجوں بخت اور گدھی (مطر ساز) کی بی بی ماں کے ملن سے پیدا ہونے والی بیٹی، مصر چور کی داستان، خلق بیان کی گئی ہے۔ اس قصہ کی خوبی یہ ہے کہ اس میں قصہ کو اناج بخت کے بغیر براہ راست بیان کیا گیا ہے اور کسی ذہنی قصے یا قصہ در قصہ سے کہانی کو طول نہیں دیا گیا ہے، جس سے قصہ پر اثر ہو گیا ہے۔ اس میں داستان کا رنگ مزاج کو سمجھو ہے لیکن بیان سے محسوس ہوتا ہے کہ اردو شعر کلمہ کرارہ صاف ہو گئی ہے۔ اس پر "طرز نو مرصع" کا اثر رنگیں بانی کی حد تک ضرور ہے مگر اس رنگین کاری بھی سادگی کی طرف ہے۔ "گفتنی فوجیان" کھنڈوں مزاج کی حامل ہے اور "قصہ رنگیں گلتاز" پر دہلوی رنگ ماہی ہے۔ اس کے اسلوب بیان میں عظمت اللہ نیاز نے ایک طرف کانٹوں اور جملوں کے دوزخ اور رنگ کا احترام رکھا ہے اور ساتھ ہی دروایت داستان کوئی کے مطابق داستان سنانے یا کہنے کے اندازہ لچھو کو برقرار رکھا ہے۔ قصے میں یہاں بھی باغ اور قلعے کے نقشے، مراد اور جوشن کا بیان، عظیم جاہد، مکر، مٹھوی اور غزلوں کے اشعار اور عجیبہ عجیبہ جگہ سب جگہ بیان میں آتے ہیں۔ ان کا ناول کا بیان بھی آتا ہے جو دوسرے خزانوں پر پڑے گئے ہیں۔ بزرگ اور بڑیوں کا بیان بھی ہے جو قصے کے عمل کو آگے بڑھاتے ہیں۔ لیکن یہ سب جگہ ایسے تو ازان سے آئے ہیں کہ گادری کی قوم قصے پر دھاتی ہے۔ سارے قصے کی "رقناز" اپنے زمانے کی رقصا سے مماثلت رکھتی ہے لیکن آخر میں بیان قصہ کی رقصا نیز ہو جاتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اب نیاز اسے جلدی سے

سمیٹ دینا چاہتے ہیں۔ اس قصے کے پڑھنے سے اس دور کا مزاج ہاس کے تالیف کردہ یہ طرز فکر مکمل طور پر چھوٹے اعداد معاشرت کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔

”قصہ رنگیں گلزار“ (۱۳۳۶ء) مجھری ”گلشن نو بہار“ (۱۳۳۰ء) کے چھ برس بعد لکھا گیا اور سرور نے ”قبائل عجیب“ (۱۳۳۰ء) میں اس کے چودہ برس بعد لکھا۔ اردو نثر کے ارتقا کے تعلق سے اردو کی مختصر داستانوں کی یہ تاریخیں ذہن میں رکھیے تو ”قصہ رنگیں گلزار“ کی تاریخی اہمیت سامنے آئے گی۔ جیوئی خاں نے قصہ ”سرفراز و دلیر“ (۱۵۵۳ء، ۶۹-۱۶۸ء) میں لکھا۔ عطا حسین خاں قسین نے ”نوطر زمر صبح“ (۱۷۷۳ء، ۸۸-۸۹ء) میں تحریر کیا۔ سرچند کھتری قمر نے ”نوائے نیک بختی“ (۱۳۰۳ء، ۸۹-۹۸ء) میں لکھا۔ شاہ عالم جانی آفتاب نے ”عجائب اقصیٰ“ (۱۳۰۷ء، ۹۳-۹۴ء) میں، شاد حسین حقیقت نے ”ہذب عشق“ (۱۳۱۱ء، ۹۷-۹۸ء) میں لکھا۔ مجھری نے گلشن نو بہار (۱۳۲۰ء) میں اور عظمت اللہ نیاز نے قصہ رنگیں گلزار (۱۳۲۶ء) میں اور غلام علی عشرت نے ”سرخ جامان“ (۱۳۳۰ء، ۱۵-۱۸ء) میں تصنیف کیا۔ سرور ان سب کے بعد آتے ہیں جنہوں نے ”قبائل عجیب“ (۱۳۳۰ء) میں لکھا جو اردو میں رنگیں نثر کا نقطہ شروع ہے۔

اردو نثر کے اعتبار سے ”نوطر زمر صبح“ کی روایت نثر سے تعلق رکھنے کے باوجود ”قصہ رنگیں گلزار“ کی نثر صاف ہے۔ اس کی عبارت پر عربی و فارسی تراکیب کا وہ دہانہ اور استعاراتی زبان کا وہ پرجھل پہن نہیں ہے جو ”نوطر زمر صبح“ میں نظر آتا ہے۔ اس کی رنگین کاری عام کی طرف ہے لیکن ایسی سادگی جس میں ہلکی سی رنگینی شامل ہے اور ایسی رنگینی جس میں سادگی کا اثر بیان میں تاثر پیدا کر دیا ہے اور بول چال کا لہجہ اس میں دس گھول رہا ہے۔ ذرا یہ عبارت پڑھیے جس کا اعجاز بیان ہے۔ یہ مکالمے سے خالی ہے لیکن بول چال کی زبان اثر تاثر پیدا کر رہی ہے۔ یہاں پھر اس کی نثر کا اثر ”نوطر زمر صبح“ کی نثر پر غالب رہتا ہے۔

”عشق مختصر“ طرح بھمایا دب نے بھمایا پس بد ذات کے دل میں مکہ نہ آیا۔ غرض کہ اسے مجلس میں کر اٹھا۔ شادی کی رسوم کو بھی ملتوی رکھا اور کہا: بعد دو برس کے جب جو بیوا کا چھپچھپا کے ہاں وقت کروں گا۔ خدا نہ کھائے کسی کو وہ گھڑی برس میں نہ دیکھی۔ اس باب سے اعتبار ایک عالم اشک پار، خود میں ہے قمر و صوفی کے چنگل میں گرفتار، زاد و نژاد روتی جاتی تھی۔ ایک خلق پیچھے پیچھے خاک ہے سر جان کھوئی آتی تھی۔ جوگی نے لے جا کر ایک ٹوٹی بچھریا میں بٹھایا کہ اس کی دست سے بھی زیادہ پست تھی۔ ناچار میں ہے چاری، ناخام آوارہ و زندہ اور گور جا تھیں۔ چند دن کا عرصہ چند روز سال کا ان دنوں کی گھڑی سے کم تر تھا، نہایت عذاب سے کالے۔ نہ دن کو لیکن نہ شب کو آرام نہ کھانے سے کام نہ نہ پکانے کا انتہام، و مرگ سے بدتر زیست کا نام، جاگنا نکر وہ صحتا حرام۔ سو لوہیں دن نامرادی کی رات تھی۔ آزادی کی صبح آئی کہ جوگی نے ایک درخت پر بیٹھے ہوئے پرندے کے حیر لگایا، جانور دھمکھا کر شیش سے الجھا رہا اور چھپنے آیا۔ اس کی طرح کا دامن فراخ ہے، طبع کا مقدمہ شیش و شیش، ہوا کے پرندہ نفس میں اسیر ہوتے ہیں۔ ہوس میں آپ وہاں کی صحرائے وحشی رام میں پائند ہوتے ہیں محل واسطے کھانے کے۔ جوگی کی عمر کا چاند لہر ہے ہوا، ناچار کوشت کے مزہ میں اپنی جگہ سے گرم خیر ہوا۔ نگر دانے کہیں جانور کو اتار لائے کو درخت کی مرتع شاخوں پر گیا۔ وہ نہ ایک شیش ٹوٹی ہوئی مجلس میں لیے مت جوہر خوشی جنم کو ستر کر گیا۔ بعد مرنے جوگی کے اگر حسبِ خاطر قہر سے غصی ہوئی مگر اس جاوہر کے بحر سے ایک جاوہر یا ساتھ گی رہی کہ میرا بدن، ہر چند میرے لمس میں یہ حالت اصلی تھا لیکن جو کسی بنی جان

تیسرا باب

غلام علی عشرت: داستانِ سحر البیان

حالات اور مطالعہ

غلام علی عشرت کا ذکر ”پداوت“ کے منکوم اردو مترجم کے تخری و بیانیہ کے قائل سے ”تاریخ ادب اردو“ کی جلد دوم میں آچکا ہے [۱] اس وقت تک ”داستانِ سحر البیان“ کے کسی نسخے تک پھری رسائی نہیں تھی۔ اب وہ مل گیا ہے اور چونکہ اس دور کی اردو مترجم کے حوالے سے یہی ان کا اصل کام ہے اس لیے اس کا مطالعہ عظمتِ اللہ نیاز کے ”کھنڈ“ زنجیں گفتار [۲] (۱۳۲۶ھ) کے بعد یہاں کیا جا چکا ہے۔

سید غلام علی عشرت (م ۱۳۳۶ھ تا ۱۳۴۰ھ) شہر بریلی کے محلہ گڑھیا کے رہنے والے تھے۔ سید منکوم علی مشہدی کے بیٹے اور مرزا علی لطف کے شاگرد تھے [۳]۔ ۱۳۱۱ھ تا ۱۳۱۲ھ/ ۱۷۹۶ء میں ملائی معاش میں رام پور (مستطیع آباد) آ گئے اور مرزا خان و امیر خاں سے جو نواب فیض اللہ خاں کے بھانجے اور لہجہ فرزند ہی رکھتے تھے۔ ”سردارِ روزگار“ سے منسلک ہو گئے۔ منکوم نے غلام علی عشرت کو ”انسانِ مصلح“ مودت اور جلیانِ بزمِ رفاقت کی جانے لگا مست دی [۴] جس کے باعث وہ ”شبِ روزان کی بندگی“ میں رہنے اور ان کی حلیہ طبع کے لیے تازہ فرمایا کرتے تھے۔ انہیں مولوی قدرت اللہ شوقی سے ان کے مراسم قائم ہوئے اور عشرت، جس کی نماز کے بعد ان کے گھر پر ہونے والے ہفتہ وار مشاعرہ میں بھی شرکت کرنے لگے۔ ایک دن قدرت اللہ شوقی نے ”پداوت“ کے منکوم ترجمے کا وہ کام، جو پھر نیاہ الدین عبرت کی وفات کی وجہ سے دوسرا دور کیا تھا، پورا کرنے کی فرمائش کی جسے عشرت نے مولوی قدرت اللہ شوقی کی پاس خاطر راجد ہواہ کے عرصہ میں ۲۰۷۷ شعر کہ کر قیام کروایا [۵] اور ”تصنیف و شاعر“ سے اس کا مادہ تاریخ نکالا جس سے ۱۳۱۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا جس سال عشرت رام پور آئے اسی سال انہوں نے (۲۰۷۷) شعر کہ کر ”پداوت“ کو مکمل کر دیا [۶] یہ وہ زمانہ تھا جب ریاست رام پور کے نائب نواب نصر اللہ خاں بہادر تھے۔

غلام علی عشرت زود گو شاعر تھے۔ ان سے کئی دیوان اور مثنویاں منسوب ہیں۔ مصنفی نے لکھا ہے کہ عشرت ”دیوانِ کثیر الکلام است۔ دیوانِ پادشاهی ہائے متحدہ داروہ۔ عرضِ تجلیاتِ قریب، جمل سالِ خرام، ہوا [۷] یہ بات چونکہ وثوق سے نہیں کہی جا سکتی کہ مصنفی نے ان کا ترجمہ کس حد میں لکھا تھا لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ”ریاض المصفاۃ“ کے آغاز و سالِ تخیل، ۱۳۲۱ھ تا ۱۳۳۶ھ کے درمیان وہ تجلیاتِ جاہلیس سال کے تھے۔ البتہ عشرت کا سال وفات ۱۳۳۶ھ تھیں ہے جو میرزا ملک ممتاز بریلوی کے مادہ تاریخ ”ہائے میر عشرت“ سے برآمد ہوا ہے۔ بشارتِ علی خاں فردغ نے ان کا سال وفات ۱۳۷۷ء کا مادہ وفات ۲۹ جولائی ۱۸۴۱ء دیا ہے [۸] ان کے دیوان بھی شائع نہیں ہوئے

ہے۔ وحدت الوجود دارے ادب کا ایک عام اور بڑا موضوع ہے۔ خصوصاً صدی کا ادب اور بالخصوص شاعری اس کی ترجمان ہے۔

”داستان عمر البیان“ کا قصہ بھی ”روایتی“ قصہ ہے جس میں ملک مصر کے شہر حسن آباد کے بادشاہ یعقوب شاہ کا نو جوان چہل سیف شاہ شکار کے لیے لکھا ہے اور ایک ہرن کے بچے کے پیچھے اپنی اور نکل جاتا ہے کہ اپنے لادھنگر سے گھڑ چاٹا ہے اور چلتے چلتے ایک کھلے میں پہنچتا ہے جہاں بادشاہ خاور شاہ کی بیٹی حسن آباد انکھ سے ملاقات ہوتی ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ ایک رات جب یہ سوئے ہوئے تھے کہ اختر شاہ نامی تین کی بیٹی پرانی بادروہ پاس سے گزرتے ہوئے یوسف شاہ پر عاشق ہو جاتی ہے اور اسے اٹھا کر پرستان لے جاتی ہے۔ شہزادے کے کم ہو جانے سے حسن آباد انکھ سے محال ہو جاتی ہے اور اس کی ماں دل میں حکم کے نکل میں کھرام برپا ہو جاتا ہے۔ حسن آباد انکھ کا یہ حال دیکھ کر اس کی جہاں شاہ روز بروز روشن آرا نگہا بیچارہ سہیلیوں کے ساتھ جو کنوں کا روپ دھار کر یوسف شاہ کی تلاش میں نکلتی ہے اور دوسرے روز یہاں داخل ہند خاں، جو کہی کا لباس پہن کر اپنے چار ساتھیوں کے ساتھ یوسف شاہ کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اب تلاش عجیب میں یہ دونوں قافلے طرح طرح کے مصائب و آفات سے دوچار ہوتے ہیں۔ جو کنوں کی مدد کو جو روشن ضمیر آتے ہیں اور دوسرے چہل سیف شاہ و صفا شاہ کو بے راست دیتے ہیں کہ وہ اس قلعہ سے جلد نہات یا نہ گاہ۔ وزیر خاور و داخل ہند خاں اپنے ساتھیوں سے گھڑ کروڑا میں بیٹا بہتا نکلی میں پہنچتا ہے اور ایک ننگی عمارت میں آتا ہے جو ایک غریب، ناک، دیو کا گھر تھا۔ وہیں اس کی ملاقات روشن آباد انکھ سے ہوتی ہے جس کا بیٹا نے وہاں قید کر رکھا تھا۔ وہ اور داخل ہند خاں کا مقابلہ ہوتا ہے جس میں داخل ہند خاں فتح پا جاتا ہے اور روشن آباد انکھ کے ساتھ نکل کھڑا ہوتا ہے اور جزیرہ مصیبت میں پہنچ کر تمہ پانیوں کے چنگل میں پھنس جاتا ہے۔ یہاں داخل ہند خاں کے چاروں ساتھی بھی گرفتار تھے۔ تدویر سے تمہ پانیوں سے نہات پا کر نکلے چہل سیف شاہ میں پہنچتے ہیں اور صفا شاہ کی مدد سے ان کی ملاقات راجا اندر بہادر سے ہوتی ہے اور وہاں وہ پری پر حملے کا گم دیتا ہے۔ راجا اندر کے ہاں داخل ہند خاں اور چاروں ساتھی، روشن آباد انکھ اور ان کی چاروں سہیلیاں اور یوسف شاہ سب ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ راجا اندر بھٹنری سلیمانی، تخت گلزار، حاج نگول اور طلسمانی صندوقچہ دیتا ہے اور چہل سیف شاہ و صفا شاہ انھیں دھانک اور دھکا کر لوہ انجن اور کھڑا کن دیتے ہیں۔ یہ سب چیزیں قدم قدم پر ان کے کام آتی ہیں۔ وہاں سے رخصت ہو کر سب حسن آباد انکھ کے شہر سبزہ دار پہنچتے ہیں۔ قلعے میں دیکھی پیدا کرنے کے لیے ڈراڈراما رکاوٹیں کھڑی کی جاتی ہیں۔ وہاں پہنچ کر شاہزادہ یوسف شاہ اور شہزادی حسن آباد انکھ کی شادی ہو جاتی ہے اور یہ سب حسن آباد آتے ہیں۔ مجلس سلطنت پر قبضہ کرنے والے غائب کو نکلت دے کر یوسف شاہ اپنے والد کے حکم سے تخت پر بیٹھتا ہے اور بھر وزیر زوے داخل ہند خاں کی شادی روشن آباد انکھ سے اور چاروں جو کنوں کی شادی چاروں جو کنوں سے ہوتی ہے اور سب ہنس خوش رہنے لگتے ہیں۔ اس دعا پر کہ ”جیسے ان کے دن بھرے انہی دنارے تمہارے کچے ستوں کے دن بھرے“ داستان ختم ہو جاتی ہے۔

کہانی کے اس بڑے حصے میں مشرت نے موضوع و نکل اور داستان گوئی کی روایت کے مطابق رسم و رواج، دھارم کے نقشے، طبع و خورق، آداب کے مناظر، مختلف اشیاء جیسے اسلحہ، زیورات، کھانے پینے کے برتن اور دوسرے اشیاء پر چنے ہوئے رنگ رنگ کھانے، موسیقی کے ساز و آلات، داخل و زبانش کے طور طریقے اور ساز و سامان کے بیان سے اس

طرح سجایا ہے کہ اس دور کی تہذیب و معاشرت، اس کے عقائد و عقائد، ضعیف و متزلزل ہیں، طوراً طوراً ادب و ادب کی تصویریں جاگ رہی ہیں۔

ڈاکٹر احمد سہیل نے اپنے ”مقدمہ“ میں بتایا ہے کہ اس داستان میں ذکر و تودہ کے نکل کا ہے لیکن یہ دریا کے نکل دراصل ”نام لکھا“ ہے جو رام پر میں بنی ہے۔ اسی طرح ”کلی بن“ کے نکل کا جو نقش داستان میں درج ہے وہ وہی ہے جو رام پر کے نکل کا ہے اور جو تہذیب بھی اسی نام سے پکارا جاتا ہے (۱۱) حضرت نے داستان کی رنگ دینے کے لیے نام و تودہ درازانوں کے لیے ہیں تاکہ نگین حکام سے انکو کر عالم پر نکھیل جائے لیکن فی الحقیقت جان و نکل کھٹ کے دریا میں، جنگلیں، جنگلیں اور درہم و دراج کے ہے جنہیں حضرت نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اسی لیے داستان حقیقت سے اپنا رشتہ جوڑے کھتی ہے اور اسی طرح اس علاقے کی تہذیب و معاشرت کی ترجمانی کرتی ہے جس طرح میر انیس کے مرثیوں میں صورت مرثیہ کے کردار نگینوں معاشرت و تہذیب میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس واقعیت نگاری کی وجہ سے ہر بات ہر مقام اور ہر چیز کی تصویر حضرت اس طرح اٹارتے ہیں کہ وہ تصویر نگینوں سے زندہ ہو کر حرکت کرنے لگتی ہے۔ اسی حقیقت نگاری اور آزاد نگین کے مابین سے داستان بحر الہیان کی تخریق ہوتا جاتی ہے۔ اس اثر میں وہ روانی ہے جو ہم کہات کرنے والوں کی زبان میں ہوتی ہے۔ اس نثر کا بلحاظی لہجہ بول چال کی زبان کا لہجہ ہے جس میں طاق و نکل کھٹ کا کھڑا لہجہ، اپنی فطری لہجہ کی بنی ہوئی ہے۔ نثر جتنے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ حضرت نے یہ داستان بول کر کھسولی ہے جس کی طرف ”سبب تالیف“ میں حضرت نے ”تحریر تقریر کیا“ کے الفاظ سے اشارہ کیا ہے۔

”داستان بحر الہیان“ کی نثر میں سادگی رنگینی سے ملی ہوئی ہے۔ یہاں کافوں کا التزام بھی ہے استعارہ رنگینی کا اثر پیدا کر رہا ہے۔ اکثر مقامات پر مظلوم ہوتا ہے کہ اردو نثر رنگینی کے حوض میں نہانے کے لیے تیار ہو رہی ہے۔ اس داستان میں حروف و اوقات کا استعمال کثرت سے ہوا ہے اس لیے ذخیرہ الفاظ کے لحاظ سے بھی یہ داستان خاص اہمیت رکھتی ہے مثلاً اگر موقع محل کے مطابق لوگوں کی موجودگی دکھائی جاتی ہے تو یک وقت یہ سب اپنے اپنے کاموں کے نام سے ہاں موجود دکھائے جاتے ہیں۔

”مارا لہجہ ایک ہے خودی، ہے ہوشی، ہوشی کے قریب تھا کہ عشق میں آجے پتھر کھا کے گر پڑے لیکن پھر کے جو دیکھتی ہے تو دوا دانی، آٹا، پاپا چا، بھو، کوکا، حرم سریت، خواص، لوطی، گاہی، بانی، لڑوئی، مارا دیکھتی، بھلائی، بھٹی، ترکی اور تمام بیکام تیں، مصفا، من، امرالایاں، احمد و مراد و اوہاں قریب آ بیٹھیں۔ گردا گرد آس پاس گھر سے غلہ کیے ہوئے گھڑی ہیں“

شہزادہ و قلم میں جاتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ

”بر غلاف عالم دروازہ برج حصار کے تمام قلعہ میں اور حصار، دائیں، بائیں، آگے پیچھے مکان رنگین، دیوان خانہ، بالا خانہ، بارہاں محل سراں، ہار کاڑیں، مغل خانہ، سب، مشعل، مشک آراستہ جہازست ہیں اور کثرت روشنی، مشعل، شمع، چراغ، کنول، کافوس، قندیل، قلم، بھڑا، بلور، لائیں، شاہ و شہنشاہ، چادر شاہ و بازار شاہ، سرو چٹانوں سے تمام دروازے، برج، نگارہ، ستون، صدف و یام پر عالم شب برات کا ہوا ہے اور لوگ طلسماتی صورت جابجا ہر گھر کے دروازے پر بدستور خاموش چپ چاپ کھڑے بیٹھے ہیں“

نثر میں حررواقت کے استعمال سے اس معاشرت اور طرز زندگی میں جو یکجہ ہوتا تھا اور جو پختہ ہو گیا اور سامان استعمال میں آتا تھا، ان سب کو موقع و محل کے مطابق معاشرت نے یکجا کر دیا ہے۔ چھوٹی ریاستوں میں حررواقت کی یہ فراوانی عام طور پر نہیں ملتی۔ اس ریاستان میں قصبے اور دیہات دونوں پر ریاستان کوئی قبضہ ہے جس سے قصبے اور دیہات دونوں کا ملکی اثر بڑھ گیا ہے۔ الفاظ موقع و محل سے گہری مطابقت رکھتے ہیں اور اس بھاؤ کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں کہ عبارت کی روانی بڑھ جاتی ہے۔ جتنے سراپے اور چٹے دیہات کیے گئے ہیں ان کی تفصیلات بھی ایک ہے اور زبان و لہجہ بھی مختلف ہے مثلاً شہزادی حسن آرا بیگم اپنی دور اندیش و راکھنہ کرتی ہے تو معاشرت اس کا طبع یوں بیان کرتے ہیں۔

”میں سبھی کو نے، سو بلکہ سو سو برس کا سن و سال، چھت میں آنت نہ ملے میں دانستہ، سر سفید، چٹکیں چھوٹی ہوئیں۔ چہرہ پر چین اور چین، بڑا دل بھر میں چڑی ہوئیں جیسے سفید ہاتھ پر آٹو ہوتا ہے۔ سیاہ سالو کا قہار، سر سے لپٹے ہوئے، ناک پر بھورہ استا۔ چار ہاں سفید گرے ہوئے، دو جی امان، چند بری کی کلی، چاک، دلاز، حلقہ کشاویں، سفید شیر و شکر کے دو ہراڑو سے۔ بیٹھائی میں سیاہ گھٹا سجدوں کا۔ قلعہ کرمانی گئے میں، کشماز جھولی بڑے بڑے دانوں کا ہاتھ میں بھرانی، کھٹ کھٹ کرتی، عصا نیچے، ہاتھ کا پتلی ہوئی آ کے حاضر ہوتی ہے اور چھوٹی چھوٹی سوئی سکری سکری دھنپے بڑی ہوئی انگلیوں، انگلیوں سے چٹ چٹ پلائی شہزادی کے سر سے پاس تک لے کے بوسہ بیٹھائی کو دے کر کھینچے ہے۔ تری مرہ دولت ہو یا رب عام الحق محمد علیہ السلام“

اس ریاستان کی نثر جانتی ہے اور ساتھ ہی تو چٹکی بھی۔ معاشرت انگلیوں سے جھوسہ بری ہو جاتے اور بھارتے ہیں وہ متحرک ہوتی ہیں جیسے دیہات دار و زندہ ہوں۔ اس بیان پر انداز کے لیے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لوگ بیخ ہیں اور ریاستان کو ریاستان بنا رہا ہے، اسی لیے جھٹکی کی ساخت پر بھی بولنے اور بات کرنے کا اثر نمایاں ہے۔ نثر بڑھتے ہوئے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دیہات میں اردو جملہ فارسی کے اثر سے آزاد ہو گیا ہے اور جھٹکی کی نحوی ساخت اپنی اصل کی طرف واپس آ رہی ہے مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

”کہا بہت شوق سے تخت اپنا لائی برابر چنگ کے اور ہنہ و پنہ کا آہستہ آہستہ اٹھا کے صورت گرفتار قدر نے ایک ہی سانچے میں بڑھائی ہیں بڑے و قصور میں نور جو رہے قصور کی نقاشی ازل نے ایک ہی کردہ خاکی سے درست کی ہیں.....“

ان جملوں میں سوائے ”تخت اپنا لائی برابر چنگ کے“ جھٹکی کی ساخت اور فاعل مفعول اور فعل کی وہی ترتیب ہے جو اردو جھٹکی کی اصل ساخت ہے اور یہ فقرہ بھی اس لیے آ گیا ہے کہ معاشرت نے اپنے دیہات کو بول چال کی زبان دلجو سے قرعہ ب تر کھا ہے تاکہ قاری کو پڑھتے ہوئے سننے کا لطف آئے لیکن عبارت میں گاہ گاہ عربی و فارسی جھٹکی کی ساخت بھی نمایاں ہو جاتی ہے:

(۱) ”میں شہزادہ تو جانتا ہی تھا، آ پاس مکان پر اور بیٹھا مسند پر قہصل چلوں کے.....“

(۲) ”بعد اس کے چچا شہزادہ کی نے باہت آئے بھڑک لائے کا۔ دیہات کیا شہزادہ نے اول نام دیکھا کہ حسب نسب اپنا اور کہا، حوالہ ساری سیر و شکار کا دلا دلا دئے اس مکان تک.....“

(۳) ”اور بھر کے ایک جام منے گل فام کا رکھا اپنے دست نگاری پر مدد برد لائی شہزادے کے“

اردو جھٹکی کی ساخت پر خصوصاً عربی انشاکا کا یہ اثر قرآن مجید کے اردو میں نقلی ترجموں سے آتا ہے اور بولنے والوں کی

زبان پر چڑھا گیا ہے۔ یہ اثر فارسی بھلے کی سادگی کا نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی "داستان سحر الہیہ" میں یہ اثر اتنا کم ہے کہ اس طرح یہ معلوم ہوتا ہے کہ ادب اردو جملہ نئی اصل کی طرف لوٹ آیا ہے۔

"سحر الہیہ" کی تزئین وقت رنگین بھی ہے اور سادہ بھی۔ اس میں واقعی سادگی سے اس طرح ملی ہوئی ہے کہ یہ طرزِ ادب "نورِ زمزم" کے پہلے درجے کے قصے کے طرزِ ادب سے دور ہو جاتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس نثر کو بھی رنگین ہی کہا جائے گا۔ سحر الہیہ (۱۳۳۰ھ) کے دس سال بعد ۱۳۴۰ھ میں "نثر رنگین" اپنے تخلص عروج کو پہنچ رہی ہے اور جب علی بیگ سرور کے "قصاتِ عجائب" کی صورت میں سامنے آتی ہے جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخ ادب اردو (جلد دوم) اکوڑ پبلیش ہاؤس، دہلی، ۱۹۰۱-۱۰۲۱، مجلس ترقی ادب (طبع دوم) لاہور ۱۹۸۷ء۔

[۲] دیباچہ، مآبہ، از حضرت دہشت مرچہ گوہر نوشاہی، دہلی، ۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۶ء۔

[۳] ایضاً، دہلی، ۶۳-۶۳

[۴] ایضاً، دہلی، ۶۶-۶۷

[۵] داستان سحر الہیہ، نظام علی شریعت، مرتبہ ڈاکٹر احمد سجاد، دہلی، ۱۳۵۰، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۲ء۔

[۶] ریاض المصفا، نظام دہلوی، دہلی، ۱۳۵۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء۔

[۷] اقلیات و مشاہیر اردو، بیانات علی خاں فروغ، دہلی، ۱۳۳۳، دہلی، ۲۰۰۰ء۔

[۸] داستان سحر الہیہ، مقدمہ ڈاکٹر احمد سجاد، نکل، دہلی، دہلی، ۳۱

[۹] ایضاً، دہلی، ۳۱

[۱۰] ایضاً

[۱۱] داستان سحر الہیہ، نکل، دہلی، دہلی، ۱۳۴۰-۱۳۴۰، دہلی، ۱۳۴۰-۱۳۴۰

پہلا باب

نثر نگار کا نقطہء مروج

مرزا رجب علی بیگ سُرور:

حالات اور مطالعہ: فسانہ عجائب: سرور سبطانی، شبستان سرور، فسانہ عبرت وغیرہ

تاریخ ثابت ہے۔ جب کسی تہذیب کی توحہ تخلیق شدہ پڑنے لگتی ہے تو اس کی قوت بخود اور توانائی بھی کم کر کے مل ہو جاتی ہے۔ چشم بچا کو بچوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی غمگینی ہے اور خود کو ہرانے کے عمل میں لگ گئی ہے۔ اسی کے ساتھ اس تہذیب کا "کلام خیال" مجملہ ہو کر اس کے "مطرز احساس" کو کمزور کر دیتا ہے۔ معاشرہ لکیر کا فقیر بن جاتا ہے اور "ماضی" "حال" کو مضبوطی سے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اس موڑ پر معاشرہ زمانہ حال کے تاریخی و حادثہوں سے کٹ کر تہذیبی کے عمل سے آنکھیں چھانے لگتا ہے۔ اس صورت حال میں "ماضی"، "حال" پر چھا جاتا ہے اور معاشرہ زندگی کے حقیقی مظاہر سے کٹ کر دوائی زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔ عقل کی آذان اس کے خوابوں کی تعبیر بن جاتی ہے اور ہر مسئلہ انکارنا نہیں بھیجی مدد یا لوج طلم سے۔ جب دل خواہ مل ہو جاتا ہے۔ تو حقیقتیں تو حقیقتیں ہی جگہ لے لیتی ہے۔ آرٹسٹ و ریاضی، سماجیات اور طبابت زندگی پر غالب آ جاتے ہیں اور اسی کے ذریعے وہ تہذیب اپنے تصور حسن و عشق اور اپنے خیالیاتی رویوں کا اظہار کرنے لگتی ہے۔ ہر تہذیب کی طرف سے یہی عمل مظاہر تہذیب کے ساتھ ہوا اور یہی عمل مظاہر تہذیب کے اس آباد جہیز کے ساتھ ہوا جسے ہم کھنڈ کے نام سے جانتے ہیں۔ اہم نقش ناسخ اور مرزا رجب علی بیگ سرور تہذیب کے اسی موڑ پر ایک ایسے ہی معاشرے کی پیدوار ہیں۔ ناسخ کا مطالعہ ہم آگے کریں گے یہاں تھوڑا سا سفر پہلے سرور کے ساتھ کرتے ہیں۔ "فسانہ عجائب" کی تہذیب میں سرور نے ہفتکار کے ساتھ "طوطو" "مظاہر گزشتگان" کہا ہے۔

مرزا رجب علی بیگ (۱۸۶۷ء - ۱۸۶۹ء) سرور شخص کھنڈ کے باشندے اور مرزا اسطر علی بیگ کے بیٹے تھے۔ بعض اہل ادب کان پر کوکان کا وطن بتاتے ہیں، جو اس لیے بھی درست نہیں ہے کہ کوئی اپنے وطن کو ان اھلاد میں یاد نہیں کرتا جن میں سرور نے کان پر کا ذکر کیا ہے "کہن جبری نبوی بارہ سو چالیس تھے آئے کا اھلاد، مجبور کردہ کان پر میں ہوا۔ بس کے پختی و بران، پہنچا اور پھر ہے" (۱۱) سرور نے کیا تھوڑا

گوئی جنت بھی رہنے کو بجائے کھنڈ چونک اھلاد ہوں میں ہر دم کہ کے ہائے کھنڈ خود سرور نے "موسطن خط" ہے "نظیر" لکھ کر اپنا وطن کھنڈ بتایا ہے۔ کان پر میں ان کی جیم جم جیم اور وہ جن کا انتقال بھی ہوا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ کان پر وہ ان کی سسرال ہو۔ ان کے حلقے جتنے اھلاد بھی کان پر میں رہتے تھے۔ سرور خود بھی شاہ اودھ غازی الدین حیدر کے زمانے میں، ایک حق کے مقدمہ میں ملوث ہونے کے باعث، مجبوراً کان پر آ گئے تھے اور

مرصعہ یا کریمیں اپنی پہلی کتاب "فساتح العجب" تہذیب کی قلمی ہے۔ ۱۳۳۰ھ/۱۸۴۲ء-۱۸۴۵ء کا زمانہ ہے۔

سرمد کی تاریخ پہاڑی اہل علم و فضل کی ہے۔ "افسانہ عجیب" کے دیباچے کے اس فقرہ سے "اس چالیس سال پہلے کی وہ ایک ہمال کی دہلی شہر ہے لوگ نظرتے دگر نہ رہے" قیاس کیا ہے کہ دیباچہ لکھتے وقت سرمد کی عمر چالیس سال تھی اور اس طرح سرمد ۱۳۰۰ھ/۱۸۸۵ء-۸۶ء میں پیدا ہوئے (۲)۔ یہی سال ہی اکثر قریب قیاس ہے۔ سرمد کے سال وفات کے بارے میں بھی اختلاف ہے۔ میر مسعود نے مختلف بنیادی حوالوں اور بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سرمد کی وفات یکم محرم اور ۱۵ محرم کے درمیان ۱۳۸۶ھ میں ہوئی جو ۳۱ مارچ ۱۹۰۱ء اور ۳۰ مارچ ۱۹۰۲ء کے درمیان ۱۸۶۹ء کے مطابق ہے (۳)۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے میر مسعود کے مآخذ کے ساتھ اور سے مآخذ کو کھنگال کر مدلل بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ سرمد نے ذی الحجہ ۱۲۸۸ھ کے اواخر میں رام نگر میں تقریباً پچاس سال کی عمر میں وفات پائی جو عیسوی سال کے مطابق ۱۵ مارچ ۱۹۰۲ء اور ۱۹ مارچ ۱۹۰۳ء کے وسط میں اور سب دوسرے مباحث کو سامنے رکھ کر ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ عیسوی سن ۱۸۶۹ء بلاشبہ سرمد کا سال وفات ہے۔ سرمد رام نگر میں پنجابی کے قبرستان میں دفن ہوئے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب مدارس انگریزوں کی ٹیبل ماری میں آچکا تھا اور دلچہ مدارس کا مرکز حکومت، اب مدارس نہیں بلکہ رام نگر تھا۔

رجب علی بیگ سرمد لکھنؤ میں پیدا ہوئے وہ چلے بڑھے اور وہیں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ آصف الدولہ اور ان کے بعد کے لکھنؤ کی تہذیب ان کی نگہی میں بنی تھی۔ وہ اسی تہذیب و ماحول میں ملی بڑھ کر جہاں ہوئے اور وہ سب کچھ کیا جس دور کا وہ جوان کرتا تھا۔ حسن پرستی بھی اور شاعری بھی۔ تعلیم کی طرف تہذیبیں دی۔ اہل حق کچھ تعلیم حاصل کی اس سے فارسی اچھی طرح آگئی اور عربی کی شد بد بھی ہوگئی۔ پس عالم دین تک۔ سرمد ان کی دگوں میں طوفان بن کر دوڑ رہی تھی۔ بادشاہ و وزیر سے لے کر فقیر و فقیر تک سب اسی زبان کو بولتے اور اس پر نظر کرتے تھے۔ لکھنؤ کے شرفاء کی زبان مستحکم تھی چلتی تھی اور اہل ادب اسی سے سوسہ لیتے تھے۔ اردو کی اہمیت کو سب چھوٹے بڑے مانتے تھے لیکن فارسی کی اہمیت اب بھی قائم تھی۔ لہذا کھسار کے لکھنؤی انداز میں سرمد نے لکھا ہے کہ "تیرنگی زمانہ سے نہ عربی میں داخل ہوا نہ فارسی میں کامل ہوا۔ دونوں سے نا آشنا رہا۔ پست بستی سے اردو کے لکھنے میں اوقات بسر کی۔ کچھ دن نظم کا اجمار رہا۔ شعر کہنے کا خیال خام رہا۔ جب وہ بھی نہ ہو سکا۔ مغربی طرف خیال آیا۔۔۔۔۔" (۵) یہی اردو نظر ان کا عشق و ملی بن کر مانتی لگایاں ہوئی کہ آج تک رجب علی بیگ سرمد اسی سے جانے اور اسی سے بچانے جاتے ہیں۔ ان کی اردو نظر میں اس دور کی تہذیب کی روح نکلتی ہوئی ہے۔ یہ تہذیب غور و فکر کا کالی کی نگر کا رنگ دکھائی ہے اور نہ میراں سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔ اس کا راستہ تعلق اس فضا میں ماحول اور اس مغلیہ تہذیب سے ہے جو لکھنؤ کے اس چھوٹے سے تہذیبی جزیرے میں پروان چڑھی تھی اور جس نے آغاز ہی میں "نور و مریح" میں اپنے جمال کی جھلک دکھا کر آصف الدولہ کے والد شاہ الدولہ کو سرور کیا تھا۔

خراج کے بارے میں حضرت علی شیعین نے لکھا ہے کہ وہ "رحیم خراج" تھے۔ "اگر چہ اصل بھی جاتا اس سے افسس سے عجیب آئے۔ گویا برسوں کا بھٹک تھا۔ جس فقیر کو بھاجے زار و بیکار طرح قلع سے بے خود ہوا" (۶)۔ جوانی ہی میں شاعری شروع کی کہ یہی اس تہذیب میں اہم تھا۔ تہذیب شاعر تھی۔ جتنا شاعر تھے وہ بھی استادوں کے سہارے شاعر بنے اور جو شاعر تھے وہ اس فضا میں خوب پھلے پھولے۔ سرمد نے بھی اپنے دور کے معروف شاعر اور میر ساد کے شاگرد آغا

نوازش سے مکمل حاصل کیا۔ طبقاتِ سخن میں جلاوطنی میرٹھی نے لکھا ہے کہ ”سرور مرزا اور صاحبِ علی ایک خوش ہاشم کا نیا پیر شاگرد نوازش حسین خان عرف مرزا چائی“ (۷) جو ۱۲۴۰ھ یا اس سے کچھ پہلے بنیادی دیہات کی فرخ کے لیے لکھنؤ سے کان پڑا گئے تھے (۸) انہیں سرور نے ”فساتحِ عجائب“ لکھ کر اپنے استاد کی خدمت میں ”پر طریق اصلاح“ پیش کی جس کو کچھ کر آنا نوازش نے ایک قلمی تاریخ کہا جس سے سال ۱۲۴۰ھ یا ۱۲۴۱ھ کا دور بتا دیا۔ تاریخ بھی فساتحِ عجائب کی زینت ہے (۹)

گاز میں دہاسی نے سرور کے ادب میں لکھا ہے کہ سرور ”شاعری ہی میں نہیں بلکہ موسیقی اور خوش نوہی میں بھی خاصی دست گار رکھتے تھے“ (۱۰) خوش نوہی سے ان کی گہری دلچسپی کا پتہ ”انسانے سرور“ میں شامل ان رقعات سے بھی ہوتا ہے جو سرور نے اپنے حتمی بیٹے میر احمد علی کو لکھے تھے اور جنہوں نے سرور کے خطوط اور مخطوطوں کو نقل بشور کے لیے مرقب کر کے اشاعت کی اجازت دی تھی۔ سرور ان رقعوں میں نہ صرف احمد علی کو خوش نوہی کی مشق کرنے کی تاکید کرتے ہیں بلکہ ایک دفعہ میں یہ مضمون بھی دیتے ہیں کہ ”اگر زمانہ صہلت دے، خوب نغمہ راز میں مہاراج کا نام لکھو:“

”انٹری پر شاہزادانِ ننگ بھار“۔ یہی پتہ چھوڑنا اور طعنا چاہتا ہے بہت جلد ہوا (۱۱) (۱۲)

لکھنؤ کا مروجہ ذوالِ اصناف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک سرور کے سامنے گزرا اور اسی ماحول میں انہوں نے زمانے کے شیبہ و فراز دیکھے۔ سرور کے لکھنؤ سے کان پیر اور بنارس جانے کی بات تو بار بار سامنے آتی ہے لیکن ملروہی اور ملوہی کا ذکر کم آتا ہے۔ طبعی لال ہے پتھر نے طبقاتِ سخن میں جلاوطنی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”صاحبِ تذکرہ“ طبقاتِ سخن“ کی فکر رکھ کر تقریباً غریب در میر خوجہ آمدہ یا مائتلف اور خود و بزمِ سخن را آرائشے داد“ (۱۳)۔ ڈاکٹر لکھنؤ نے لکھا ہے کہ یہ ۱۲۷۵ھ یا ۱۸۵۵ء کی بات ہے (۱۴) وہی گئے تو مرزا غالب سے بھی ملے جس کی دلچسپ تفصیل ”تذکرہ نوید“ میں درج ہے۔ یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب سید غوث علی شاہ قلعہ بھی دہلی میں مقیم تھے اور مرزا غالب ان کے لیے کانا لے کر دروہ مسجد ”ذینت المساجد“ جاتے تھے۔ اسی زمانے میں سرور مرزا غالب سے ملے جو انہیں صورت سے نہیں پہچانتے تھے۔ انہیں لکھنؤ میں سرور نے پوچھا کہ مرزا صاحب اور وہاں کس کتاب کی محو ہے؟ کہا چارہ دو پیش کی۔ یہاں سرور بولے کہ فساتحِ عجائب کی کبھی ہے۔ مرزا غالب بے ساختہ کہا: اے علی لال حول ولاقو اس میں غلط زبان کیاں۔ ایک تک ہندی اور بھلیار خان بیچ ہے۔“ جب چلے گئے تو معلوم ہوا کہ وہ تو خود مرزا اور جب علی ایک سرور تھے۔ بہت افسوس کیا اور کہا کہ کالموا پہلے سے کیوں نہ کیا۔ دوسرے دن غوث علی شاہ کے صراہ مکافات کے لیے یہاں سرور کی فرود گاہ پر پہنچا اور باتوں باتوں میں کیمارست میں نے فساتحِ عجائب کو جو بطور دیکھا تو اس کی خوبی عبارت اور تحقیق کا کیا جان کر دیا۔ لہذا یہ تصحیح و ترمیم عبارت ہے۔ میرے قیاس میں تو انہی محو مٹرن پہلے ہوئی نہ آ گئی ہوگی۔ دوسرے دن مرزا غالب نے مرزا سرور کی دعوت کی اور یہاں سرور کی بیکر بہت حریف کی (۱۵)

سرور ساری عمر سماجی پریشانوں کا شکار رہے۔ اس زمانے میں شاہی ملازمت عزت و جرات کا دار و پیر تھی۔ سرور بھی ساری عمر اسی تک دودھ میں گھر رہے۔ قازی الدین حیدر (۱۲۲۹ھ-۱۲۳۳ھ/۱۸۱۵ء-۱۸۲۷ء) کے زمانے میں انہیں لکھنؤ چھوڑ کر کان پیر آنا پڑا۔ سرور نے فساتحِ عجائب میں لکھا ہے کہ ”کاش معاش کے خیال میں ملک تفرق پرادا نے صورت مفارقت کی دکھائی۔ باہما جرت وطن آوارہ کے استقبال کو آئی“ اور جب نصیر الدین حیدر (۱۲۳۳ھ-۱۲۵۳ھ/۱۸۲۷ء-۱۸۴۷ء) کا دور آقا وودادشاہ کی اجازت سے لکھنؤ واپس آ گئے اور جب نصیر الدین

حیدر کے چچا محمد علی شاہ (۱۸۳۷ء-۱۸۳۷ء) تخت نشین ہوئے اور شرف الدولہ گہرا راہنم خاں نائب السلطنت مقرر ہوئے تو ان کے بھی دن بھرے اور شرف ملازمت کا حاصل ہوا۔ لیکن جب ان کے بیٹے امجد علی شاہ (۱۸۳۳ء-۱۸۳۷ء) تخت پر بیٹھے اور شرف الدولہ کو الگ ہونا پڑا تو سرور کی ملازمت بھی چلتی رہی۔ یہ پانچ سال کا دور ان کی پریشانیوں کا دور ہے۔ جب واجد علی شاہ (۱۸۳۷ء-۱۸۵۶ء) بادشاہ ہوئے تو سرور نے عرضداشت مع اقتدار چارمخ مستند نشانی لکھ کر بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں ”چراغ ہند“ سے ۱۲۹۳ھ برآء ہوتے ہیں۔ بادشاہ کو یہ قلعہ بہت پسند آیا اور سرور کا بچاں روپے ماہوار پر زمرۃ ملازمین میں شمول ہوا۔ چونکہ خانے میں حاضری کا نظم ملات آکھ رہا تھا، ہونے لگا۔ بار بار جو حضرت نے نظم کیا اس کی نظر لکھنے کا حکم دیا ۱۵۱۵ھ میں ان کی دوسری بیوی کا انتقال ہو گیا اور مکمل بیوی جو کانچہ پر میں رہتی تھیں شہید بناد ہو گئیں۔ ۱۲۳۹ھ میں واجد علی شاہ نے سرور سے توکل ایک جنگی کی سفیر خانی کو، جو شاہ صاحب فردوسی کا غلام ہے، مارو میں ترجمہ کرنے کے لیے کہا جسے سرور نے وہ بیٹھنے کے عرصے میں پرکار کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا اور اس کا نام ”سرور سلطان“ رکھا جو شاہی مطبع سلطانی سے شائع ہوا۔ اور جب آگرہ ج جاکوں نے واجد علی شاہ کو بھڑک کے خواب میں لگی خاں کو نائب چاہا تو بچاں روپے ماہوار کا یہ وظیفہ بھی بند ہو گیا۔ شرف الدولہ اور قطب الدولہ کو جو سرور کے سرور تھے، گھنٹہ چور ہونا پڑا۔ ان حالات میں ان کے سامنے یہی راستہ تھا کہ اب کوئی اور سرور کی تلاش کریں۔ اس دور میں سہیلے کے درمیان امجد علی خاں بلوچ نے ان کی سرپرستی کی اور انھیں کی فرمائش پر محمد علی شاہ دربار میں اردو و تحفہ ”نوائے نین ہندی“ کو کس کا ذکر و مطالعہ نام جلد دوم میں کر آئے ہیں۔ سرور نے انھیں لکھ اور ”گھنٹہ صحبت“ نام رکھا۔

اسی زمانے میں کہ سرور تلاش و معاش میں سرگرداں بن رہا تھا، ۷ مارچ ۱۸۵۶ء کو یہ خبر پہنچی کہ واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے ہیں اور گھنٹہ ویران ہو گیا ہے۔ یہ خبر سن کر سرور گھنٹہ واپس آ گئے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے گھنٹہ کی رہائی کی رہی تھی کس پر ہی کر دی۔ اب سارے راستے بند ہو چکے تھے۔ قیام گھنٹہ کے ان طراب حالات میں بھی انھوں نے اپنے دوست و سرور علی شہزادہ کی فرمائش پر ”الف لیلیٰ“ کو اردو میں لکھنا شروع کیا جو بنارس میں ۱۲۷۹ھ میں مکمل ہوئی (۱۶ مہاراجا بنارس ان کے نظم و ادب کے مداح تھے۔ انھوں نے سرور کو سرور پے ماہوار پر ملازم رکھا۔ مہاراجا نے سرور سے ”جدا نئی العشاق“ کے مترجمے کی فرمائش کی جسے انھوں نے اردو میں لکھ کر ”گزار سرور“ نام رکھا۔ جیسا کہ ”سرور“ کے رجحانات سے معلوم ہوتا ہے وہ ”۶ مئی الحجبہ ۱۲۷۷ھ مطابق ۸ جولائی ۱۸۵۹ء کو بنارس پہنچے اور چار دن شہر میں قیام کے بعد شہر میں ذوالحجہ مطابق ۱۳ جولائی ۱۸۵۹ء کو مار مار کر قتل ہوئے۔ اگلے روز انھیں مہاراجا انشوری پر شاد فرائی لکھ کر خدمت میں بارہائی کا شرف حاصل ہوا۔“ [۱۷۷۷ھ میں سرور کم و بیش اسی سال رہے۔ قیام رام گڑھ میں ضعیف العمری کے ساتھ مختلف جسمانی عوارض بالخصوص عارضہ جفٹم میں مبتلا رہے۔ وقت پر گھڑا نہ ملنے کے باعث مالی پریشانیوں اس کے علاوہ انھیں۔ اسی زمانے میں وہ آگھ کے علاج کے لیے رمضان ۱۲۸۰ھ [۱۸۷۷ھ] میں کلکتہ بھی گئے۔ اس سے بھی کوئی فائدہ نہیں ہوا۔ اسی زمانے میں ان کی بیٹی بیوی، جو کانچہ پر میں تھیں، شہید بناد ہو گئیں۔ سرور رام گڑھ سے کانچہ آئے اور صفر ۱۲۷۸ھ [۱۸۶۱ء] کو وہ بھی اللہ کو چھاری ہو گئیں۔ اس کے بعد محمد علی شاہ کا سارا کنبہ کا چھوڑ سے رام گڑھ گیا۔ سرور ان سب کے کلیل تھے۔ اور مہاراجا نے ان کی گھڑا فائش کے طور پر آدھی کر دی۔ اب فریخ زیادہ اور آدھی کم تھی۔ انھیں پریشانیوں میں گھرے ہوئے تھے کہ

موت نے نگار و باغ دیا اور روزِ الحیات ۱۲۸۵ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں وہ سمیو جی جی سے ہائے۔

اس دور میں دہلی اور نثر اور درجِ علی ایک سرورِ لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے تھے۔ جہاں کسی شاعرِ تقریب کے موقع پر شعرا و قصیدے پیش کرتے درجِ علی ایک سرورِ وہاں مدحیہ نثر میں اپنے جذبات کا اظہار کرتے۔ داہد علی شاہ کی لمباٹیل پردہ اکڑاؤ شاہ کی نظم کو نثر میں لکھتے۔ غفلان سے جب داہد علی شاہ کا حراج بحال ہوا اور ہاشم نو روز ملایا گیا تو اس موقع پر بھی سرور نے نثری میں مدح سرکاری کی تھی۔ ”نصابت حضرت“ میں سرور نے لکھا ہے کہ ”شاعروں نے قصیدے نظم کیے، سرور نے چند فقرے نثر لکھ کے سناے“ (۲۰) خصوصاً نثر نگاری علی سرور کی اہمیت و اہمیت ہے۔

(۱) نصابت علیا نصیب: یہ سرور کی پہلی تصنیف ہے جس میں مدحیہ تقریب کی روح لکھنے سانس لے رہی ہے۔ یہ ۱۸۴۰ء/۱۸۴۵ء میں تصنیف ہوئی۔ یہی ان کا شاہکار ہے اور یہی فسانہ ان کی بچپن ہے۔ سرور کی اس پہلی تصنیف کا مطالعہ ہم سب سے آخر میں کریں گے اور اس لیے کریں گے کہ یہ اردو ادب کا دیباچہ ایک کا ایک ہے جسے ہر انسان کی ”بانگ و بہار“ اردو ادب کی کھاسیک ہے۔ دونوں تصانیف اپنے مخصوص رنگ کی منفرد تر ہیں۔

(۲) سرورِ سلطان: جب درجِ علی ایک سرورِ داہد علی شاہ کی تحت نشانی (۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء) کے بعد ان کے ملازم ہوئے تو بادشاہِ وقت نے سرور سے توکل ایک جگہ جسکی کے شاہکار فردوسی کے خلاصہ کو، جو ”تاریخ و لکھناے شیر خاں“ اور ”تاریخ شیر خاں“ سے موسوم ہے، اردو میں لکھنے کے لیے کہا۔ توکل ایک جگہ جسکی و شیر خاں دار فکرو کے دورِ مصوبہ داری میں فرخیں میں امین اور واقف نہیں تھے۔ انھوں نے شاہکار فردوسی کا خلاصہ فارسی نثر میں شاہ جہاں کے مجسمہ سومی سالِ جلوس ۱۲۶۳ھ/۱۲۵۴ء/۱۲۵۳ء میں چار کیا اور اس وقت کے حاکمِ فز میں شیر خاں کے نام کی ملاحظہ سے ”تاریخ و لکھناے شیر خاں“ کے عنوان سے موسوم کیا جو نام طو پر تاریخ شیر خاں یا صرف شیر خاں کے نام سے معروف ہے (۲۱) درجِ علی ایک سرور نے اس نثری خلاصے کا خلاصہ اردو نثر میں تحریر کیا اور ”سرورِ سلطان“ اس کا نام رکھا۔ تاریخ شیر خاں کا ایک منظم اردو ترجمہ شاہ عالم ثانی آفتاب کے آخری دور میں شاہ نصیر کے شاگرد و شاگردی مولیٰ چند (۱۸۳۴ء) نے کیا۔ ”محمد و خضر دان نظم“ اس منظم ترجمے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۲۵ء برآمد ہوتے ہیں۔ یہ ترجمہ ۱۹۹ء میں راولپنڈی پاکستان سے شائع ہوا (۲۲) سرور نے ”تقریب“ میں لکھا ہے کہ:

”بعد چھڑے کہ بن ہجری بارہ سو چنانچہ (۱۲۶۳ھ) تھے حکمِ قضا شمیم صادر ہوا کہ ”شیر خاں“ زبان اردو میں لکھ لیکن طویل نہ ہوتا، قاری و سامع طول نہ ہو..... پس نثر چار ہوا۔ دہلی اور نگاری سے پندرہ فقرہ جاری ہے۔ خلاصہ مضمون اور مطلب نگاری ہے۔ جو بکوفہ فردوسی سخن دان نے نظم کیا ہے، وہی مضمون شیر خاں ہے لیکن اس تحریرِ حال میں مقدمہ راجانی ہے کہ حسبِ طلب شاہانِ نام دار میں تحقیق کی طرف طبیعت متوجہ نہیں ہوئی۔ فقط شاعر کی ملاحظہ سے مرتب کیا ہے۔ ہر مصرع قصور پر تحریر کر کے دکھایا ہے“ (۲۳)

۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء/۱۸۴۸ء داہد علی شاہ کا دوسرا سالِ جلوس ہے۔ یہ کام سرور نے دو مہینے کے عرصے میں مکمل کیا جیسا کہ خود لکھا ہے کہ ”حسب ارشاد و چاہت..... دو مہینے کے عرصے میں یہ نثر چار ہوا“ اس کا پہلا ایڈیشن سلطان سلطان کھنڈ سے شائع ہوا۔ اس پر سالِ اشاعت درج نہیں ہے۔ اس کے بعد ایک ایڈیشن ”سلطنت سبھائی کھنڈ“ سے ۱۲۶۸ھ/۱۸۵۱ء میں اور تیسرا ایڈیشن ۱۸۸۷ء میں سلطنت نامی کھنڈ (۲۴) سے اور ایک ایڈیشن مجلس ترقی ادب لاہور

پاکستان سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔

سرور کے لیے نثر شاعری کا درجہ رکھتی تھی۔ خصوصی معاشرت و تہذیب ان کی ادب میں شامل تھی۔ انکی ادب ان کی نثر کے مزاج میں رنگ بھرتی ہے۔ ”سرور سلاطانی“ کی نثر رنگین ہے لیکن اس رنگین میں سادگی شامل ہے۔ اسے چمکتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان کا اصل رنگ داستان کوئی میں ابھرتا ہے اور انکی رنگ ہمیں ”سرور سلاطانی“ کی نثر میں جھلک کر دکھائی دیتا ہے یہاں ان کی نثر میں وہ جتنی دھماکا پاتی رنگ نہیں ہے جو ”قصائد عامیہ“ کی خصوصیت ہے لیکن یہاں بھی ان کا اسلوب بیان دلی ہے جو خصوصی معاشرت اور بالخصوص طوطی خواں کا پس منظر یہ رنگ بیان تھا اسی انداز بیان کا انھیں ان کی نثر میں ہوتا ہے۔ لیکن لہجہ، لہجہ داستان کا اسی انداز بیان ”سرور سلاطانی“ کی نثر میں بھی رنگ ابھرتا ہے۔

مشکوٰۃ عبارت چمکتے اس بیان کا رنگ آپ پر روشن ہونا چاہئے گا۔

”ان روزوں کو رنگ زلف خان کا بادشاہ تھا۔ نئی اس کی حسین دست بچیں، شرع و فک، باغ و فرنگ۔
فرد و مشورہ میں مشاق، امن سپہ گری میں بھی حلق، شہرہ آفاق تھی۔ اس میں دلی دم جنگ۔
میدان دلی کرتی، پہلو انوں کو عاری کرتی۔ شہان روزگار نام دار اس کی تھا تھی۔ باپ اس کا راضی نہ ہوتا تھا اور عہد اس کا بھی کی پسند پر موقوف تھا۔ اس نے کہا تھا کہ حیرے طالع میں میں نے دیکھا ہے کہ تو ہمیشہ کے عہد میں آئے گی اور لڑکا پیدا ہوگا، آج رو پائے گی۔ اس امید پر اور سے اس کے باپ کو انکار تھا، جم کا امیدوار تھا۔۔۔۔۔“

انکی اسلوب بیان ساری کتاب میں یکساں طور پر ملتا ہے۔ یہاں نثر میں قافیے کا استعمال فطری طور پر انداز بیان کا حصہ بن کر آتا ہے۔ خیالی جیسے سادہ چمکتے ہیں صفات کے بیان میں، امر لہجہ قاری انھوں کی مدد سے عبارت کو زیب و زینت دے کر طوطی خواں کے پس منظر یہ انھیں کو برقرار رکھا گیا ہے۔ عبارت انکی رواں اور بیان ایسا دلچسپ ہے کہ قاری کہانی کی طرح چمکتا ہوتا ہے۔ میں نے اس عبارت کا اصل قاری عبارت سے مقابل کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ترتیب اور طرح بیان وہی ہیں جو قاری ”ششیر خانی“ کے ہیں۔ سرور نے شاہ نامے کے اشعار کم کر کے ان کا مطلب و مفہم اپنی نثر میں شامل کر کے بیان کو زیادہ دلچسپ اور رواں بنا کر پیش کیا ہے۔ توکل، یک، شکی کی غاری عبارت خشک اور بے رنگ ہے۔ سرور کی نثر میں انکی ہی رنگین نثر کے جمالیاتی روپ کو بڑھاتا ہے۔ ساتھ ہی سرور قوت تخیل سے بیان میں اپنی تہذیب و معاشرت کا رنگ شامل کر کے اپنی عبارت کو زیادہ دلچسپ بنا دیتے ہیں۔ موجودہ صورت میں ”سرور سلاطانی“ کو ایک ایسی تالیف کہنا چاہیے جس کا نام ”ششیر خانی“ ہے۔

(۳) شکوفہ محبت: یہ سرور کی تیسری تالیف ہے جس نے ان کے سرور سے چودہ گار اور معاشی انھوں کا نکاح تھا انھوں نے سندھ کے رئیس صاحب علی بلوچ کی فرمائش پر سرچند کھڑی کی مختصر داستان ”قصہ نیک و بد“ لکھی اور دو کتبے سرچند نے ”آوازِ بھٹی“ کے نام سے ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۸۸ء-۱۸۸۹ء میں لکھا تھا ۱۳۵۱ھ/ ۱۹۳۵ء اپنے انداز میں ”شکوٰۃ محبت“ کے نام سے لکھا۔ یہ کتاب شعبان ۱۳۷۴ھ/ ۱۹۵۶ء میں محمد محبوب انصاری کے مطبع محمدی سے پہلی بار چھپی۔ سبب تالیف میں سرور نے لکھا ہے کہ ”ایک قصہ سرچند کھڑی کا لکھا جو ان کی (امجد علی خاں بلوچ) نظر سے گزرا، اس کو انھوں نے اس کا پس منظر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گزشتہ لکھی تھی ایم پارید ہے۔ اب جو بھٹی کی چھپی ہوئی ہے اس سے سراسر خالی ہے۔ روزمرہ محاورہ و لہجہ لکھا۔ فقیر نے باعث رحمت خان والا شان اس داستان کی جان، جو کہ مطبوعہ علی خاں لکھنواں

کی تھی۔ نکال لی.....“ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ سرور نے مکمل پہلی داستان یعنی قصہ ملک محمد بن طبع آزمائی کی۔ یہی زیادہ اہم، زیادہ طویل اور بھرپور داستان ہے لیکن سرور نے اس میں ترمیم کر کے نکتہ بی بدل دیا۔ ان کے یہاں دوسرے ذرا سے ملک محمد کا نام شیخزادہ جہاں آرا اور گیتی افروز ہی کا نام مہر جمال ہوتا ہے۔ نصف کے بعد سرور قلمباز ہوئے اور شیخزادہ جہاں آرا کی بجائے گیتی افروز ہی کا نام لیا۔ اس کی بنیاد پر یہی خیال ہو رہا ہے کہ سرور نے جو وہ ہے قافلوں کا استعمال بھی زیادہ غلطی ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی روح یہاں بھی کاغذ فرما ہے۔ یہی تہذیب ان کی دوسری کتابوں میں بھی وہ رنگ بھرتی ہے جس سے تحریر سرور کی افروزیت جنم لیتی ہے۔

(۳) ”شہستان سرور“ یہ ”الف لیلٰی“ کا اردو ترجمہ ہے جسے سرور نے مانپنے قدردان شیونرائٹ کی فرمائش پر، براہ راست عربی زبان سے شروع کیا لیکن جب شیونرائٹ کا چارہ لکھنؤ سے ہو گیا تو یہ کام رک گیا اور ۱۲۹۹ھ/ ۱۸۶۲ء میں اس وقت مکمل ہوا جب سرور مہاراجا داراس کے ملازم ہوئے۔ ”شہستان سرور“ اس کا تاریخی نام ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”خفیف اختلاف کے سوا شہستان سرور“ میں وہی نکالتا ہے جسے احمد انگریز کی ”الف لیلٰی“ (مطبع مصلطانی کانپور ۱۲۷۹ء) میں ہیں..... سرور نے اپنے عربی ماخذ کی صراحت نہیں کی..... سرور کے تمام تصانیف میں ”شہستان سرور“ کی زبان سب سے زیادہ سلی ہے..... اختصار کی وجہ سے اس میں عبارت آزمائی یا شاعری کا شائبہ نہیں“ [۲۷] ”شہستان سرور“ سرور کی وفات کے بعد ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۵۶ء-۱۸۵۷ء میں پہلی بار مطبع ختم العلوم کا ترجمہ لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ ڈاکٹر فیروز مسعود نے ایک دلچسپ بات یہ بتائی ہے کہ ”شہستان سرور“ کے اردو نسخے شہانہ میں موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ سرور کا ماخذ عربی الف لیلٰی نہیں بلکہ اس کے انگریزی ترجمے کا کوئی اردو ترجمہ تھا مثلاً بصرہ کو بصرہ اور کایرو کو کایرو (Cairo) لکھا ہے..... بصرہ اور کایرو بصرہ اور کایرو کے انگریزی تلفظ ہیں۔ اسی طرح دجلہ کو سور دنگس (Tigris) لکھتے ہیں..... باقونی خاتم کے نام پر بھی سرور نے لکھنا لکھا ہے جہاں اس کا عربی الفاظ ہے۔ الشجر (Alnaschar) اس کا انگریزی تلفظ ہے اور عربی میں بھی کہاں [۲۸] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شروع تو انھوں نے عربی سے کیا تھا لیکن کرتی ہوئی بھائی کے باعث انھوں نے ”الف لیلٰی“ کے کسی انگریزی سے اردو ترجمے کو سامنے رکھ کر اس قلمباز کو اپنے طور پر اپنے انداز سے، کم و بیش کر کے اردو میں لکھ دیا۔ اسی وجہ سے اس میں تحقیقی شان پیدا ہو گئی۔ فیروز مسعود نے لکھا ہے کہ ”شہستان سرور“ میں ”الف لیلٰی“ کی اصل روح اور پوری دل آویزی موجود ہے..... بالمشابہ کے لحاظ سے سرور کی کم ہی کتابیں اس کے مقابل خمیرتی ہیں۔ مہارت کی چستی اور روانی، بیان کی عذت اور تشنگی اور لہجے کی جان داری میں صرف ”فساتح مبرت“ اور کہیں کہیں ”فساتح عجائب“ اس تک پہنچ سکتی ہیں۔ ”الف لیلٰی“ کی داستانوں کو سرور نے اس طرح مختصر کیا ہے کہ ان کی سرور کی جزئیات چھوٹے نہیں پاتے ہیں اس لیے انھیں چند جگہ کٹھنکی کا احساس نہیں ہوتا..... شہستان سرور میں اختصار کی وجہ سے ان پے در پے واقعات کی رونق اور بھی خیز ہو گئی ہے اور داستان در داستان کا رونا، جزا واقعات کے شمعیلی بیان میں ذہن کا تھم ٹھنک دیکھ پاتا، شہستان سرور کے مطالعے میں برقرار رہتا ہے“ [۲۹] حقیقت یہ بیان کے اظہار سے سرور کی یہ ایک نایاب ہے کہ جو آج کے قاری کے لیے بھی یکساں طور پر دلچسپ ہے۔ ”فساتح عجائب“ کی غیر معمولی شہرت و مقبولیت نے سرور کی دوسری تمام تصانیف و تراجم کو چھایا۔ ”شہستان سرور“ کی بنیاد پر یہی خیال ہو رہا ہے لیکن ایسی سادگی جو سرور کے مزاج سے مناسبت رکھتی ہے۔

(۵) ”گلزار سرور“ مہاراجا الہری پر شادنا مارین لکھ بھار والی حداس کی فرمائش پر لکھی گئی۔ سرور نے لکھا ہے کہ ”ایک

روز حسب اتفاق ایک حدائق العشاق نغمہ کے قریب اس کے قریب گئے اور غصہ سے اتر پڑا ہوا۔ ہر چھوڑ دیا کہ اب قریب کا زمانہ نہیں۔ اس محل ہوش کا لٹکا نہیں..... قبول نہ ہوا۔ ناچار اگلا مرقع الادب کچھ کے اندام بجالایا..... ۳۷ء اس کا ”گلزار سرود“ ہے [۳۰]

فارسی میں نظام الدولہ ویرانی خاں کی فرمائش پر شائد نگار اول رضی اللہ عنہ شائع ہو چکی تھی اسے لکھا اور ”حدائق العشاق“ اس کا نام رکھا۔ اسی قریب کو کہا جا رہا جس کی فرمائش پر اپنے انداز میں ترجمہ و تصنیف کے ساتھ سرود نے اردو میں لکھا۔ یہ بات یاد رہے کہ ملا جلی کی ”سب رس“ محمد یحییٰ ابن سبک لکھی تھی پوری کی تصنیف ”دستور العشاق“ (۱۸۴۶ء - ۱۲۳۶ھ) کے نثری غلام ”قصہ حسن دل“ سے ماخوذ ہے [۳۱] اور ”گلزار سرود“ ملا محمد رضی حمزہ ی ایمن شفیق کی تصنیف ”حدائق العشاق“ سے ماخوذ ہے۔ سرود نے اپنے دیباچے میں رضی بنی شفیق کو ”غلام نگار اول“ کہا ہے اور خود کو راقم قافی ”حدائق العشاق“ لکھا ہے۔ سرود، جیسا کہ ہم لکھتے ہیں۔ ۶ ستمبر ۱۸۴۷ء اور جولائی ۱۸۵۹ء کے درمیان میں لکھا اور اس کے پندرہ دن بعد ہی مہاراجا نے ”حدائق العشاق“ کو اردو میں لکھنے کی فرمائش کی۔ اس طرح یہ کام ۱۵۷۷ء میں شروع ہوا اور ۱۵۷۹ء میں مکمل ہوا۔ اس کی تقریباً مرزا غالب نے لکھی۔ دیباچے میں سرود نے لکھتو میں ”ادب علی شاہ کی بادشاہت ختم ہونے کا نوٹ لکھا ہے اور بتایا ہے کہ ”پارسہ چوہدری (۱۵۷۳ھ) شعر شہان میں لکھنے کے دو سالانہ کیا مگر لکھتو میں مہاراجا نے اس آئی“ [۳۲]

”گلزار سرود“ ایک ایسی حدائق عشاق ہے کہ ”قصہ حسن دل“ (سب رس) کی تشیل اس کے آگے سادہ معلوم ہوتی ہے [۳۳] اسے جڑ سے ہونے جا چکا محسوس ہوتا ہے کہ قافی کی تصنیف ”دستور عشاق“ صاحب حدائق العشاق ملا رضی بن شفیق کے سامنے تھی اور انھوں نے اس تشیل پر دوبارہ اضافے کیے ہیں جیسے سرود نے جبکہ اضافہ کے ساتھ فارسی عبارت کو سادہ بنا کر سرود زبان میں پیش کیا ہے۔ ”حدائق العشاق نگار اول کی ستر بہت دیکھیں اور استعارہ ہر صید کے ساتھ حدیث مسخ و تفسیر ہے۔ سرود نے اسے مکمل ضرور بنایا ہے لیکن بحر کی گہری ریشمی اس پر چھائی ہوئی ہے۔ مگر یہ ریشمی ”حدائق العشاق“ کی ریشمی سے بہت کم ہے۔ تشیل کے اعتبار سے یہ اردو کی دوسری تشیل ہے جس پر تنقیدی زاویے سے مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔ ”گلزار سرود“ کی ستر ”لسانہ جانب“ کی اس ستر کے دیکھنے سے عرائش ہے جو خاص طور پر لسانہ جانب کے ”دیباچے“ میں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر فیض مسعود نے حدائق العشاق اور گلزار سرود کا تقابلی مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ ”گلزار سرود“ بیوی کی آزاد ترجمہ ہے۔ سرود نے جا بجا جگہ جگہ میں اپنی طرف سے تصرفات کیے ہیں کہیں کچھ حذف کر دیا ہے کہیں کچھ اضافہ کر دیا ہے۔ کہیں جہاں کو مختصر کر دیا ہے، کہیں طول دے دیا ہے۔ کہیں کچھ کرداروں کو خارج کر دیا ہے کہیں بعض نئے کردار داخل کر لیے ہیں اور کہیں کرداروں کے اوصاف بدل دیے ہیں۔ سرود کے تصرفات (چند مستثنیات کے ساتھ) مناسب مل بھی ہیں اور کتاب کی دلچسپی میں اضافہ کرتے ہیں.....“ [۳۴] قلم کے لحاظ سے بھی یہ لکھی دلچسپ ہے کہ ادب کا تنبیہ و قاری اس کے مطالعے سے آج بھی لطف اندوز ہوتا ہے۔

”گلزار سرود“ کا قصہ تشیل کے زاویے نظر سے بھی حد درجہ دلچسپ ہے اور ہمارے کشش نگاروں کے سامنے نگراں اعتبار کے لئے درجہ کرتا ہے۔ ہمارے مطالعہ کشش نگار اس کے مطالعے سے ادب کی نئی دنیا کی سیر کر سکتے ہیں۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ بلا سہ کو صرف تجربہ ہی رنگ دینے کے بجائے ”گلزار سرود“ کی راج

تک لایا جائے تو ایک طرف "علاست" پہری طرح کھل ہو جانے کی اور دوسری طرف اس کی معنویت بھی واضح اور روشن ہو جائے گی۔ "تغزل سرود" کا قصہ چڑھنے سے تعلق رکھتا ہے اور اسے جدید تر میں لکھنے کی ضرورت ہے۔ مرزا غالب نے اپنی "تقریظ" میں لکھا ہے کہ "مجھ کو دعویٰ تھا کہ اعجاز میں "فساتہ عجائب" بے نظیر ہے جس نے میرے دعویٰ کو اور فساتہ عجائب کی یکسانی کو مٹا دیا وہ یہ قرعہ ہے۔ کہا ہوا اگر ایک شخص دوسرے کا جانی ہے۔ یہ تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ غاش جانی ہے۔۔۔۔۔" (۳۵)

"تغزل سرود" کی تخریج بیان میں "فساتہ عجائب" سے مماثل ہے۔ ساری تخریک ایک رنگ ہے۔ قصے کی نقیض نے جس کا رنگ اور چمکا کر دیا ہے۔ یہ تخریقیں ضرور ہے لیکن قدرے سادگی لیے ہوئے ہے۔ اس کی روشنی میں سادگی ہے اور اس کی سادگی میں روشنی ہے۔ یہاں سادگی و روشنی کا خوبصورت احراج ہوا ہے۔ "عذائے العشاق" کی تخریق پہری طرح روشنی ہے اور اس نقیض پر چمکا کر قصے کو چھپا لیتی ہے لیکن "تغزل سرود" کی تخریقے کو نہیں چھپاتی بلکہ اسے لٹا دیا کرتی ہے۔ سرور کی ایک اور تصنیف "فساتہ عبرت" ہے۔

(۶) فساتہ عبرت ایک اہم کتاب تاریخ ہے جس میں نصیر الدین عید (تاریخ جلوس ۷۷۷ تاریخ الاول ۱۲۳۳ھ ۲۰ ستمبر ۱۸۴۷ء) سے لے کر وہابی علی شاہ کی تاریخ معرونی (۱۷۷۷ء) تک کے سیاسی اور خصوصاً تہذیبی صورت حال کو بیان کیا ہے۔ "فساتہ عبرت" سرور کی طبع زاد تصنیف ہے جو قیام جباری آرام نگر کے زمانہ قیام میں لکھی گئی۔ یہ لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی وہ تصویر بنا کر کرتی ہے جو خود سرور نے اپنی اور راست اپنی نظروں سے دیکھی تھی۔ وہ خود ہی تہذیب کے پروردہ اور اس کا حصہ تھے۔ سرور کے بیان میں لکھنؤ کی محبت اور اس کی جاتی و برہادی کے دکھ کی ذمہ داریوں کا قاری کے ذہن کو تھرکا دے سکتی ہیں۔

"فساتہ عبرت" پہلی بار مکمل صورت میں "منہج نجم العلوم کارنامہ لکھنؤ" سے ۱۳۰۱ھ ۱۸۸۳ء میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اسے مرتب کر کے ۱۹۵۷ء میں "کتاب گھر" لکھنؤ سے شائع کیا اور ۱۹۷۷ء میں ڈی کا کوروی نے اسے مرتب کر کے "مرکز ادب اردو" لکھنؤ سے شائع کیا۔ ڈاکٹر خلیف نقوی نے پہلے ایڈیشن سے ان دہائیوں ایڈیشنوں کا مقابلہ کر کے بتایا ہے کہ مسعود حسن رضوی نے اپنے "ایڈیشن" سے کتاب کے بعض حصے، جو فاضل مرتب کے خیال میں غیر اہم تھے، حذف کر دیے اور ڈی کا کوروی نے ان حذف شدہ حصوں میں سے بعض حصے دوبارہ شامل کتاب کر کے۔۔۔۔۔ اس کا تیسرا ایڈیشن شائع کیا۔ چونکہ یہ ایڈیشن بھی مکمل نہیں اس لیے اصل کے مطابق ایک اور ایڈیشن کی ضرورت خیز رہی ہے۔ (۳۶) اصل کتاب سے کسی حصے کو حذف کرنے کا نہ کوئی جواز ہے اور نہ مرتب کو اس کا اختیار ہے۔ ڈی کا کوروی نے لکھا ہے کہ "مثلاً امیر علی کے جہاد کے بیان کو صرف یہ کہہ کر اس کا اعجاز تاریخی نہیں بلکہ جذباتی ہے حذف کرنا اس لیے بے جواز ہے کہ یہ اعتراض تو پہری کتاب پر عام ہو سکتا ہے" (۳۷) مگر یہی قطعی غور کی ڈی کا کوروی سے سرزد ہوئی کہ انھوں نے یہ کہہ کر کہ "اس بلاغت میں وہ حصے جو کسی قسم کی تاریخی تہذیبی، ادبی، مطبوعاتی یا علمی اہمیت کے حامل نہیں بلکہ صرف روایتی طور پر یا علمی اعزاز میں شامل کتاب تھے، حذف کر دیے گئے ہیں مثلاً حضرت علی مرتضیٰ سرور کی عرض (اشیاء) (۳۸) بات یقیناً بے جواز ہے۔

کتاب کے نام "فساتہ عبرت" میں فساتہ کے ساتھ "عبرت" کا لفظ اس بات کا اشارہ ہے کہ یہ کتاب چڑھنے والوں کے لیے عبرت کا سامان ہم پہنچانے کے لیے لکھی گئی ہے۔ یہ بلقائی نظام تھا۔ غریب بے وقعت دے

آواز تھا۔ شرفا دامراہ بھر کام کیے۔ ریت کا مزہ لو لیتے تھے۔ قوت سے عمل ختم ہو گئی تھی اور تنگیل کے شہباز نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ سرور کی اس تعریف سے بادشاہ، وزیر، امراء و شرفاء کی تہذیب کی بچی، صاف اور شگفتہ ہوا گئی تصویر میں سامنے آتی ہیں اور دل میں اتر جاتی ہیں۔ سرور نے بلا تصویر میں اتاری ہیں وہ یقیناً ہجرت سے بھری ہوئی ہیں لیکن اس میں بیان کا ایک مزہ، ایک لطف ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ لطف و مزہ کا آخری قطرہ تک بچھڑا لینا چاہتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ایک طرف تاج کی شاعری و مثالی شاعری رہ کر مقبولیت کی اجتناب کو پھوری تھی اور دوسری طرف سرور کا ”فسانہ عجیب“ اپنے وقت کی مقبول ترین کتاب تھی۔

”فسانہ ہجرت“ اس دور کی تہذیب کے مزاج کی ایسی ترجمانی ہے کہ اس کے مطالعے سے اس دور کی داخلی تصویر باہر ہو جاتی ہے۔ مثلاً نصیر الدین چغتائی کی نازک و نامانی اس حد تک بچھی ہوئی تھی کہ:

(الف) ”خوش و نامانی میں اگر تانا شاہ پر طعن وزن ہوں تو بجا ہے کہ ممدوح میرا نازک و نامانی ایسا ہے۔ ایک دن لفظ کی باطنی میں دھوکے سے چیلے کا گیل چڑ گیا، گو وہ بھی سوچتا کے مسخرے کم نہ تھا مگر طبیعت و سائنسدان و نامانی پریشان ہوا۔ خوشبو ساز ہر ایک حیران ہوا کہ گردشِ فکریہ سے کیا سامان ہوا۔ بعد تحقیقات ثابت ہوا نامانی سبیل تھا، چیلے کا گیل تھا۔ غلط ساز نے اس قوتِ شامد پر ہوش کھونٹا کا اقرار کیا۔ مزاج میں یہ راست پسندی تھی کہ قصور معاف ہوا اور دل صاف ہوا“

اصراف ہے جانے تہذیب کی کمر قزوی تھی:

(ب) ”مطلانیان ہزار پانچ سو روپے ماہواری کی فکر تھیں۔ کوئے، بچے، کرن کی کزن انکی پاتی تھیں کہ سونے چاندی کی اینٹیں گڑھوائی تھیں۔۔۔۔۔ فرض ہر شے کا صرف بے حساب دہا۔ کارندوں نے جو کچھ وہ لے لیا۔ گھوڑی گڑبگر جس کا طویل و عرض، جہاں سے تراش کر کھائے۔ شہر کے تنہو لی اس اسلیمہ میں سمجھ ہو گئے۔۔۔ پانی بنا کر جو کھلاتی تھی گھوڑی باز و دوہ باز کھلاتی تھی۔۔۔۔۔“

تہذیب کے بے جا بچنے نے غلو کی صورت اختیار کر لی تھی:

(ج) ”اس پیش پسندی پر مشرقِ محرم میں یہ حال تھا کہ راہ چٹوں کو سکرانا کھال تھا۔ روز و شب غم اہل بیت میں رواں، اور بچیں کھنڈے میں پر سونا، لباس آبی یا سیاہ، ہر دم لب پر نالہ آؤ۔ ہزار بار یہ اور جہاں کی نعمت مرثیہ خوان اور سید کا جاب آپ وہاں پاتے تھے۔ تحصیل حسنا و ثواب فرماتے تھے۔ دوا دوا امام کی درگاہ صاحب الامر کا فارغ ہو گیا۔ لاکھوں روپے کا سیلاب چڑھا یا۔“

اب بیماریاں و آرائش کی روئیدار بننے۔

(د) ”خس طرف دیال آیا سے اچانے کمال کو پہنچایا۔۔۔۔۔ بیٹھے بیٹھے طبیعت جو بڑی لگا سے ہر منگوائی۔ گرمیوں کی فصل میں گل و ستر کا جھنم مٹا تھا۔ پھولوں کا شامیان بھٹا تھا۔ مسبری رعب گھڑا، داغ و بہار بچھتی تھی۔ گر و خوش چار ہوا ہر گھر۔ دوسرا صبح کا روز بچھتی کے پر نقش و نگار۔ مسرے لہر ج۔ بونے تختہ خیر۔ غبار سے کی جاو رخت بنے تھے۔ پھول اور گلی سے غبار سے چھٹتے تھے اور بچھتی کی خوشیوں میں درختوں پر چانور تھے۔ وہ کر پال کرتے آواز دیتے تھے۔ ہر شام یہ سامان تیار ہوتا۔ صبح کو وہ بدلا جاتا۔ تازہ ماہرا و برآؤ آتا۔“

دولت و دولتوں ہاتھوں سے بچوں کو لٹی جاتی تھی:

”تہذیب گم پر طبیعت جڑ آئی، خاک سے اٹھا آسمان پر بارگاہ کا کھائی۔ ہاڑے کے موسم میں لاکھ سو لاکھ روپے کی دو

کہ اگر پانچ چھ روز کی بھی سہلت پاتا ساتھ کیفیت کے ٹکٹا تا پڑھاتا۔ رزم کا ذمہ۔ بزم کا رنگ کسی جی آپ میں دکھاتا۔ بس کے حال سوزش عاشق کا نام ہے، ”شرارِ عشق“ اس کا نام ہے [۳۹۱]

”شرارِ عشق“ کا قصہ یہ ہے کہ بھول میں کسی شکار نے ساروں کی جڑی کو تاک کر صندوق سر کی دھڑک بھاک کر دیا۔ مادہ اپنے نر کے فراق میں بستی و اہل میں اسے ہر جگہ تلاش کرتی رہی اور جب اسے نہ پایا تو جس جگہ اس کا نر مارا گیا تھا وہاں خس و خاشاک لا کر بوسہ دیا۔ پھر بڑی تلاش سے لہجے نر کے ٹھمرے اٹھنے پر صبح کر کے اس پر بچھائے اور پاؤں بھا کر آ بیٹھی۔ جب ساکنانِ شہر کو معلوم ہوا تو تاشاد کیلئے وہاں پہنچے۔ مادہ بے خوف و ہراس وہیں اسی طرح بیٹھی رہی اور اندر ہی اندر کھینچ رہی۔ تاشائی جب اور قریب آئے تو اس نے مجبور ہو کر زور زور سے اپنے ہاتھ بلائے۔ ”عالم اسباب کو حیلہ و کار تھا۔ خبیث کا یہ وہ طریقہ قرار ہے جو قیام اللہ پر چلتے ہی محبت کی ہولناکی ادا کر دھیرے دھیرے بھول اٹھا۔ جہاں خائیاں سوز کے دل سے ٹاک لگ گئی۔ پاکیزہ کنڈیوں کے کان میں محبت نے بکھار دیا پھر ٹاک کر آگ لگ گئی۔ وہ بے تکلف محبت کی لہر میں، سندر کی طرح بیٹھی موجوں باری تھی، پودانہ وار ہست نہ ہادی تھی۔ ایسی لوگ تھی کہ آگ کی لہر کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ جس قدر بیٹھی تھی دل میں خبیثک پاتی تھی۔ قصہ مختصر عشق کو جلا کے جلا دیا تھا۔ آگ کی فقط لاگ تھی۔ مستحب کا یہ اسباب تھا..... وہ دل سولہ گھڑی جان دے کر ماکہ ہوئی۔ تب دلوں ایک جا ہوئے۔“

”شرارِ عشق“ اسی طرح کی حکایت ہے بھی ہمیں اردو مشعوہوں میں ملتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ وہاں عاشق انسان ایک دوسرے کے لیے جان دیتے ہیں۔ یہاں مادہ ساروں انسانوں کی طرف اور ویر سے بے فکر ہو کر جان دیتی ہے اور سستی ہو جاتی ہے۔ یہ قصہ آزمائشِ وحشی کے قصہ عشق کے عین مطابق ہے۔ آج قصہ عشق بدل گیا ہے اور اسی کے ساتھ عاشق و معشوق کے دینے بھی بدل گئے ہیں۔ اس لیے اب ہمیں یہ خیالی قصہ معلوم ہوتا ہے جس پر یقین نہیں آتا لیکن اس دور کے لوگ، اپنے قصہ عشق کے ذریعہ اسے سمجھ جاتے تھے۔ ”سختی“ کی زبردست دہان کے سامنے تھی۔ قصہ بیان کر کے سرور نے اسی قصہ عشق کو زندگی پر پھینکا کر پیش کیا ہے جس سے دل میں اتر جانے والا ”یقین“ پیدا ہوتا ہے۔

آخر میں سرور نے اپنے رنگ بیان کے بارے میں لکھا ہے کہ ”معصفت کا رنگ یادوں سے جدا ہے۔ بڑھاپے میں جوانی کا مزہ ہے“ یہی مزہ اس دور کے لوگ پوری زندگی سے لے کر بچے لے کر بھلائی لطف و مزہ سرور کی تتر سے لیتے تھے۔

(۸) تتر نثر و نثر: تین افکوں پر مشتمل کتاب کا یہ عجیب سا نام ہے۔ نثر کی تعریف یہ ہے کہ وہ کلام جو نظم میں نہ ہو۔ نثر کے معنی برج اسد کے دھارے ہیں اور نثر کے معنی نچھاور یا وہ چیز جو نچھاور کی جائے۔ اس اشارے سے معلوم ہوا کہ برج اسد کے دھارے یعنی مہاراجا پادشاہ اور پرنس اوف ولز جن پر یہ تتر نثر ٹاکی گئی ہے۔

نثر نثر و نثر سرور کی ایک مختصر تعریف ہے جو ”گھڑا سرور“ کے ساتھ شائع ہوئی ہے اور دو تحریروں پر مشتمل ہے۔ پہلی تحریر میں دانی پادشاہ، انگریز پر شاد و ناراضی، بہادر کی نزاکت و سوار کی کاہلیاں ہے۔ ایسا جان اپنی بہتر صورت میں ”نصائح کاغذ“ میں بھی ملتا ہے اور یہاں سرور کی تتر اپنے پہلے طرز بیان کا اعادہ کرتی ہے۔ اس تتر میں آگاہی دانی کیسانیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اب سرور کا قلم تھک گیا ہے۔ دوسری تحریر مہاراجا پادشاہ کی فرمائش پر حکم معصفت قصیدہ

ہندوستان (ملک و کشور) کے دلی عہد: پرشاد اور ملہ کے حسین شادی کے موقع پر پیش کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں جشن شادی کے موقع پر جو دم چائی گئی تھی مہلت سے اس دم کے رنگ دکھایا گیا ہے۔ اس تحریر میں جشن کا سہا پنہ کر دیا گیا اور کورلکست ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس ستر میں خندہ رنگینی ہے جو سرور کی تفریحی خصوصیت ہے اور نہ وہ سنج و سخی عبارت ہے جس کا ذکر رسالہ کتاب اور نگار سرور میں درج ہے ایک نے یاد کیا ہے۔

(۹) انکسائے سرور: درج ہے علی ایک سرور کی عرضداشتوں اور رقصات کا مجموعہ ہے جسے سرور کی وفات کے بعد ان کے حقیقی بیٹے میراجو علی (۱۳۰) نے مطلع ناول کشور کی فرمائش پر مرتب کیا تھا۔ ڈاکٹر نیر مسعودی لکھی کے مطابق اس مجموعے میں شکاریوں اور امیروں کے نام کیا وہ عرضداشتیں، عرضیاں اور ایک واقعہ ہے۔ احباب کے نام میں خطوط، داد و بدل شاد کے نام شکایت کی طرف سے لکھے گئے سات خطوط، خود میراجو علی کے نام (۵۴) خطوط اور دو میں اور آخر رقصات دو احباب کے نام اور چھ میراجو علی کے نام، قاری زبان میں لکھے گئے ہیں۔ اسی مجموعے میں جشن نوروز کی تہنیت (دعایہ نثر) اور ایک دوست کے نام خط شامل ہیں۔ یہ سب ملا کر (۸۷) ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ آٹھ خط انکسائے سرور (مرتب خیالہ علی خاں، ۱۰۱ اور ۱۸۷) میں بھی شامل ہیں۔ ایک مختصر ساری خط کتاب ۱۸۶۸ء کا نام نشی انوار حسین تسلیم سہانی بابا نامہ خیالہ علی (مختصر انوار تاریخ ۱۹۳۳ء) میں شائع ہو چکا ہے اور ایک خط عام مدیر بنگلہ پری انوار خضر جلد دوم اصول میں درج ہے۔ اس طرح اس وقت تک سرور کے مطلوبہ خطوط کی تعداد (۹۷) ہو جاتی ہے (۳۱)

انکسائے سرور کے سبب تالیف میں میراجو علی نے لکھا ہے کہ نشی نو لکھور چاہتے تھے کہ "جس قدر کلام مرزا کے مرحوم کا ہاتھ آئے پیچھے آجیئے تاکہ یادگار رہے، ضائع نہ جائے۔" اور یہی ہوا کہ وہ ساری عرضداشتیں اور رقصات وغیرہ میراجو علی کے پاس تھے ضائع ہونے سے بچ گئے۔ یہ بہت مفید خطوط ہیں جن سے نہ صرف سرور کے حالات پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس دور کی واضح جھلکیاں بھی سامنے آتی ہیں۔ ان کے علاوہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قلمی خطوط عام طور پر اس زبان و لہجہ میں لکھے جاتے ہیں جن میں مکتوب لکھتے اور کاتب دونوں ایک دوسرے سے گفتگو کرنے کے عادی ہیں۔ داد و بدل شاد کے نام جو تحریر ہوگی اس کا انداز بیان اس تحریر سے جدا ہوا کرتا ہے جسے کو دکھایا اور عا کے لیے لکھی جائے گی۔ لیکن یہاں بیٹے کے نام خطوط میں بھی جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ سنج و سخی اور رنگین ہے۔ اس سے پتا چلا کہ اس دور کے شرفاء اسی طرح کی زبان میں ایک دوسرے سے گفتگو کرتے تھے اور یہ زبان عام زبان دعاور سے مختلف تھی۔ کیا وجہ ہے کہ جب "مناجات کتاب" سامنے آئی تو اس کا قلمی طرز اور لہجہ تو جازن صرف شرفاء وقت کا پسندیدہ تھا بلکہ دوسروں سے بھی اسی قسم کی گفتگو سننے کے عادی تھے۔ کو کیا یہ اسلوب بیان اس معاشرے کی تہذیب کا انوس اسلوب تھا اور بیان کا معمول کے مطابق انداز گفتگو تھا۔ میراجو علی کے نام ایک خط کا کیا اقتباس دیکھیے۔

"شریف صوبی، جس روز لوگ کہتے تھے آج عید ہے سر پہر کلمہ حسن رقص ساری کو ملاوت ہار ہار داری کو لائے ہراسے لے چلے قریب شاہ دیار پہنچے۔ قلعے کے نیچے گنگا جمن دونوں کا مہور کیا اور دولت پر قیام ہوا۔ پہلے یہیں مقام ہوا۔ منج کو چار شہر تھا۔ مہاراج نے بلایا۔ کمال عنایت سے حال پوچھا۔ تاسف کیا۔ کہا تم بچکانے نہیں جانتے۔ جب حال ہوا۔ تمھاری صورت دیکھ کر اور مدلل ہوا۔ غرض کہ اسی طرح کا کلام کیا۔ میں نے بھی بہت جلد رخصت ہو کر سلام کیا۔ مکان کی تلاش ہے۔ دروازے پر پہنچا تکلیف بردہ باش ہے۔ جب تک قلعہ مکان نہیں سمجھتا، یہاں نہیں نہیں جائے گی۔ دیکھیے تھو پر کیا دکھائے گی۔ ناخبر صحبت ابھی ہوئی۔ جو خوشیاں تھے وہ سب بے کار ہو گئے۔ اب جس روز ان سے گفتگو

نام ملک کے ہوا۔ "غازی الدین حیدر کی وفات ۱۲۳۳ھ اور ۱۸۷۷ء کو ہوئی اور اس کے فوراً بعد نصیر الدین حیدر ۱۲۳۳ھ اور ۱۸۷۷ء میں تخت نشین ہوئے۔

اگرچہ "فسات" ۱۲۳۰ھ میں غازی الدین حیدر کے عہد حکومت میں شروع ہوا اور نصیر الدین حیدر کے دور حکومت میں تمام ہوا تو گویا "فسات" ۱۲۳۰ھ اور ۱۲۳۳ھ کے درمیان یا اس کے بعد تمام ہوا لیکن اس بات کی تردید ان نئی تصانیف تاریخ تصنیف سے ہوتی ہے جو اس کے آخر میں درج ہیں جن میں سے ایک خود مصنف یعنی رجب علی بیگ سرود کی تاریخ ہے جس کے اس مصرع "بے ساختہ بنی بولا" مختصر ہے رنگ دل کا" کے آخری پانچ لفظوں سے ۱۲۳۶ھ برآء ہوتے ہیں۔ اسی طرح رجب علی بیگ سرود کے احتواء خانوازش حسین خاں کے قلمی تاریخ کے اس مصرع کے آخری تین لفظوں: "حکایت اس" "گھستان بے نواں" "داؤ" سے بھی ۱۲۳۶ھ لگتے ہیں اور لالہ درگاہ پشاور کے طویل قلمی کے اس مصرع سے بھی "آؤ" "دل سے لگاؤ" "نواں" سے رنگ بہار دیکھا۔ یعنی ۱۲۳۶ھ۔ ۱۲۳۶ھ برآء ہوتے ہیں۔ اس سے دو باتیں واضح ہوئیں۔ ایک یہ کہ "فسات" ۱۲۳۶ھ "غازی الدین حیدر (۱۸۳۶ء۔ ۱۸۴۷ء) کے دور میں ۱۲۳۶ھ میں شروع ہوا اور ۱۲۳۶ھ ہی میں تمام ہوا۔ دوسرے یہ کہ نصیر الدین حیدر کا ذکر سرود نے اس وجہ سے کیا کہ غازی الدین حیدر کے زمانے میں محبوب ہو کر انیس کان پورا چڑا تھا (۳۵) اور اب نئے بادشاہ کے دور میں وہ ٹھکڑا رہا یا آنا چاہتے تھے اس لیے ان کی مدح شامل کر کے انھوں نے اس بدعنوانی اور دہائے کا کھلنے کا انتظام کیا تھا اور جن کا نتیجہ یہ نکلا کہ سرود کو کان پور سے نکھڑا آنے کی اجازت مل گئی۔ اس جگہ سے یہ بات واضح ہوئی کہ "فسات" ۱۲۳۶ھ میں شروع ہوا اور اسی سال اختتام کو پہنچا۔

۱۲۳۰ھ سے طبع ہونے والے ۱۲۵۹ھ تک فسات جانب ملکی نسخوں کی صورت میں گردش کرتا رہا اور جب اس کی طاعت کی فہرست آئی تو سرور نے اس پر نظر ڈالی کہ اسے طاعت کے لیے چار کیا اور تصنیف کے انیس سال بعد "فسات" جانب "بکلی ہر مصرعین رضوی کے طبع حشی لکھنؤ سے جمادی الثانی ۱۲۵۹ھ جولائی ۱۸۴۳ء میں شائع ہوا۔ رشید خاں نے فسات جانب کے اہم مکتوبہ نسخوں کی جو فہرست عرب کی ہے ان میں دو پانچ ایٹم شامل ہیں جن پر طاعت سے پہلے سرور نے نہ صرف نظر ڈالی بلکہ ہر ایک کے آخر میں خاتمی کی مٹر بھی لکھی (۳۶) ہر بار نظر ڈالی کی وجہ یہ تھی کہ وہ نقش ہونے کو خوب تر دکھانا چاہتے تھے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ بعض مطبعوں کے مالکان نے خود ان سے نظر ڈالی کی فرمائش کی تھی لیکن اس کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ جس کا ذکر سرور نے دیا ہے میں کیا ہے کہ بعضوں نے جن میں حاشہ بھی شامل تھے اپنی طرف سے متن میں تبدیلیاں کر دی تھیں:

"ہر چند کہ فسات بہ طرہ زمانہ ہر ایک چھاپے خانے میں پایا جا رنگ لایا۔ جس نے چاہا جس فقرے پر پانی بھیرا۔ مکتوب سے برباد۔ بقیہ نقل تغیر: جو مضمون کچھ میں آیا۔ نہ پڑھا کیا وہ کدہ بسولے سے گڑھا کیا۔ جو تھم۔ ثراوں کی ہوئی۔ اصلاح خط پاروں کی ہوئی" (۳۷)

"فسات" جانب "کے بے شمار ایٹم نشین چھپے اور آج تک چھپتے چلے آ رہے ہیں لیکن اہم ترین نسخہ وہ ہے جو مصطفیٰ کی زندگی میں آخری بار مصطفیٰ کی نظر ڈالی کے بعد ۱۲۸۰ھ میں مطبع افضل المطابع لکھنؤ سے شائع ہوا اور جسے بنیاد بنا کر رشید حسن خاں نے محنت و توجہ اور حلیفہ کے ساتھ عرب کر کے انجمن ترقی اردو ہند کی دہلی سے ۱۹۹۰ء میں شائع کیا۔ ہم نے بنیادی طور پر اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔ ڈاکٹر محمود اجمی نے "فسات" جانب کا بنیادی متن (۱۲۸) شائع

کر کے ایک درمیانی صورت کو چیل کیا ہے لیکن یہ متن اس فن پارے کی آخری صورت (۱۹۸۰ء) کا بدل نہیں ہو سکا اور نہ اسے "بنیادی متن" کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر حفیظ نقوی، ڈاکٹر محمود عالمی کے اس متن کو اپنے دلائل و تجزیے کی بنیاد پر، بنیادی متن تسلیم نہیں کرتے (۱۳۹)۔

اردو ادب کا ادبی (تجلی) کا یہ دوسرا شاہکار فن و داستان گوئی کی ادبی خصوصیات رکھتا ہے جو پہلے شاہکار یعنی میرا سن کی "بانگ و بہار" میں نظر آتی ہیں۔ "فسانہ لطیف" "بانگ و بہار" کے تقریباً چھ سو سال بعد لکھے جانے کے باوجود وہ اہمیت پسند معاشرے کا ترجمان ہے، جب کہ "بانگ و بہار" ہدیہ دور کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ میرا سن دلی چھوڑ کر نکلتے جاتے ہیں، جو نئے دور کا مرکز ہے اور نکل کر ست کی خواہش و مطالبات کے عین مطابق "بانگ و بہار" تخلیق کرتے ہیں جب کہ سرور ادبی معاشرے میں رہتے ہیں جہاں مغلیہ تہذیب آخری سانسیں لے رہی ہے اور اس کا مرکز کھنڈ ہے۔ اسلوب بیان کے تعلق سے ان دونوں تصانیف کے کھلے تضاد کا بھی بنیادی سبب ہے۔ کھنڈ کی تہذیب و معاشرت سرور کے رگ و پے میں سائی ہے شاعری میں جس کی مقبول ترین صورت فارغ کی شاعری ہے، جو ادبی صیاری کی طرح، سادہ معاشرے پر چھائی ہے اور جس کی ایک صورت ہفتہ و دیا کفریم کی مثنوی "نکھڑا نیم" میں ملوہ دکھائی ہے۔ اس دور میں قدامت پسند معاشرہ، زندگی کی حقیقتوں سے آنکھیں چا کر افراد کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ "حقیقت" کی طرف سے آنکھیں بند کرنا اور کھیل کی بنیاد پر دنیا کی آچا کر تاس معاشرے کی نفسیاتی ضرورت تھی۔ داستانوں کی صورت میں سرور و ظہار کے درمیان قہرے مضامین پر مبنی اس معاشرے کے فرد کا محبوب مشغلہ تھا۔ اس ذہنیت کا اثر معاشرتی سرگرمی پر چا کر فرد اپنے عمل میں بند ہو گیا اور معاشرے نے تہذیبی کے عمل سے آنکھیں چا کر ہری طرح قدامت کو اپنا لیا۔ سائی و تہذیبی سطح پر حسن و لطافت کے نئے نئے گل کھڑے گئے۔ شعر و شاعری، رقص و موسیقی، رسم اور تماشے میں سجاوٹ اور لطافت نے نئے نئے راستے اختیار کر کے پیش و محفل کا نیا سامان بچھ بیچا دیا اور "حرے اور لطف" کو دو بلا کر دیا۔ خور و زبان و بیان و نگین ہو گئے، عمارت کا کتبہ و تختی ہوتا حسن و جمال کا معیار بن گیا اور بیکھا، اسلوب بیان تھا جو شرفا کی نظر میں پسندیدہ و مستحسن تھا۔ نئے شعرانوں (انگریز) کے طور طریق مختلف تھے سادی لے فرسٹ و لیم کالج میں روزمرہ کی فطری زبان کو اہمیت دی گئی۔ "بانگ و بہار" اپنی بدلتی دنیا کا ستارہ شاعری ہے اور "فسانہ لطیف" قدامت پسند معاشرے کا ترجمان اور ادبی سورج ہے۔ آج وہاں سے چمکتے ہیں تو یہ سارا دور تہذیبی نظریوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ "فسانہ لطیف" اس دور کے لطافت کی حیثیت رکھتا ہے۔ سرور کھنڈ کے عاشق زاد ہیں۔ میرا سن خود کو کوئی کارڈا کہتے ہیں۔ اس سے وہ تازہ پیر ہوا جو ادبی تاریخ کا حصہ بن گیا۔ "سرور اب جن کو" "ظلم جہت" جن کا ذکر مطالعہ آگے آئے گا، اسی قہرے کا شاہکار ہے۔

سرور نے جس طرح "فسانہ لطیف" کی تہذیب میں عالم سرشاری کے ساتھ کھنڈ سے اپنے عشق کا اظہار کیا ہے وہ کھنڈ کو کوئی آگے نئے سامنے آ کر اکر رہتا ہے۔ سرور کے زمانے کا کھنڈ اس تہذیب کے رنگ کا ازہیں دور ہے جو دلی سے آ کر یہاں ایک بنیاد پر دھار پڑی ہے اور غازی الدین حیدر کے "دور" کے منصب سے "شاہانہ" بننے ہی دلی کے لالہ تھو کی تہذیب کے مد مقابل آ جاتی ہے۔ اسی زمانے سے دلی کے مقابلے پر ہر معاملے میں طرح طرح کی جدتیں پیدا ہو رہی تھیں اور پیش و محفل کے نئے نئے گھر بنائے جا رہے تھے۔ سرور نے اس منظر کا بیان کر کے دلی تعلق سے کیا ہے۔ سرور کا بیان کھنڈ کی اصل فسانہ لطیف ہے اور یہی اصل فسانہ لطیف کا شاہکار ہے جسے ہمارے سرور خوب

سے خوب تر جانتے رہے۔ اس جیسے میں اس دور کی روح سمٹ کر تیز روشنی دیتے گئی ہے۔ بیان لکھنؤ میں اپنی واقعیت اور اس واقعیت میں اپنی رنگارنگی ہے کہ یہ تصویریں دل میں اتر جاتی ہیں۔ اس تصویر میں شرقہ کی تہذیب نمایاں ہے۔ "پھولی امیت" (مقام) کے پس منظر پر اس کے سرور کوکان پر اس لیے تاجپند ہے کہ وہاں پھولی امیت کی کثرت ہے جسے دیکھ کر "دل و حشمت مول اس مقام سے سخت" گھبراتا اور سامان بخون میا کرتا ہے۔ یہ بیان لکھنؤ کی تہذیب کو دلی کی تہذیب کے سامنے لا کر دکھاتا ہے اور مارا ہوا جاتا ہے۔ سرور نے لکھا ہے کہ "اگرچہ انصاف و نظر غور سے اس شہر کو دیکھتے تو جہاں کی دید کی حسرت در ہے۔" یہ خود نکلاں کا مسکن ہے۔ یہاں کے باشندے ڈکی، فہیم محل کے تیز ہیں۔ ہر کوچہ ہار و ہار ہے۔ ہر شخص ہادیں اور قطع دار ہے۔ صراط مستقیم کی طرح سیدھے دوایا جہاں کے سامان سے بھرے وہ دوپے بازار ہیں۔ خوش خلیقہ تان پائی ہیں جن کے کٹانوں کی خوشبو سے تر شیشے مست ہو جائیں اور جن کے دیکھنے سے ہموک لگ آئے۔ یہ سب تصویریں زندہ، متحرک اور واقعیاتی ہیں اور یادیں جن کی تخلیق کے درپوں سے جماعتی ہیں۔ آج ہم بھی ذرا بازار کی سیر کریں:

"ہر گھون کی وہ دلچسپی جتنوں، آویں صورت دیکھتا رہے، دھب حسن سے بات نہ کر سکے۔ منگر نہیں چلی زانو، سروہ مت، رنگ شہاد۔ کانوں میں انواع و اقسام کے میوے ترچنے سے ترچنے سے چنے، اور دوسرے حکاموں سے ان کے دیکھنے نہ سنے۔ کبھی کوئی پکار بھی، بیٹے بھائے تہذیب مار بھی کہ: نکلے کوڈا میرا گویا ہے۔ کھائے والو ازور حروہ۔ کوئی سوزوں طبیعت یہ خضر، راجت سانی، جو بن کی بھمک دکھائی، حروہ انگور کا ہے دیکھو میں کسی طرف سے یہ صدا آتی، گھڑ بریاں ہیں پڑھ سے کی۔ ایک طرف جمبوی سرخ روٹی سے یہ حروہ کھایے کرتے، دہلی غولی میں چپا چپا کر ہر دم یہ دم بھرتے، منڈ کا سٹو کا لامبو ہاگر وکڑا لالہ، کیا خوب دھولی ہے، ابھی کھولی ہے۔ میرے نکال ہے، اڑی میں کھولا لال ہے۔ گلیں میں گھر دم یہ آواز آتی، شیریں ہے تگی اور دودھ کی۔ منظر کا دل اچاٹ ہے نگوں کی چاٹ ہے۔ کھرہ لینے والے ہیں۔ منٹ کی قلیاں، گھر کے بیالے ہیں۔ کیا خوب بیٹے، بھر بھرے ہیں: پتے، پرل اور مرے ہیں۔ بیٹو بڑا کھ کی وہ گری جس میں چٹل اڑا چھوڑتی۔ وہ پیچے کو برف کی تھلی بھی۔ دو کھائے، بدن خراستے۔ زاپا وہ ہوکا کرے۔ اتھو سے قلع میں مرے۔"

یہ چہ کر معلوم ہوتا ہے کہ بازار کی آوازیں کانوں میں آ رہی ہیں اور لکھنؤ کی تہذیب کا سب سے اہم دمایہ بازار بایہ زبان اپنی کھس بناوٹ کے ساتھ اپنا قدرتی رنگ بنا رہی ہے۔ سرور کی منگنی و کج زبان کوئی بھائی چڑ نہیں ہے بلکہ تہذیب کا لکھنؤ کی قدرتی چیز ہے۔ جو بازار کے لوگ بولتے اور صدائیں دیتے ہیں وہی سرور نے رقم کر دی ہیں۔ سرور اور لکھنؤ ایک جان و دو قالب ہیں اس طرح کے بیان سے سرور نے ہر طرف کی سیر کر آئی ہے اور وہ یا کھڑے میں بند کیا ہے۔

سرچک شانے سے شانہ پھلتا ہے۔ بیچ کوئی کی مٹائی کی لطافت اور دھرم کی مٹائی کے ذکر سے منہ میں پانی بھرتا ہے۔ پھلتا اور دھرمی کے تہا کو سے بٹے کا کٹھن لینے کوئی چاہتا ہے۔ رنگ و بڑ ہیں۔ ہر فن کے استاد ہیں۔ قمار میں سرور ہیں۔ قمار اور بانی ہیں۔ مبداء صفر فرشتے ہے۔ فیض آباد گلاب بازی والے لالے کی نظروں سے۔ پتے کی سوئی والے فرنی کے غرغھے ہیں۔ شربت کی چٹکیاں ہیں۔ بیٹے کے ہار ہیں۔ صاف گلی کو سٹے میں بیٹو بڑا سا اور دھرمی در میں گلی کو چھ صاف ہو گیا۔ سوتی جھیل کا صاف شفاف پانی ہے۔ انات ہیں۔ بانوں میں کوئی کوئی گلی ہیں۔

شور مچاتے چھپو اور سرور ہیں۔ سادوں بھادوں کے بھالے اور رنگیں بھولے واسے ہیں۔ وسیع و خوش قطع خاص بازار ہیں۔ فرخ بخش اور دل کشا کوٹھیاں ہیں۔ سلطان منزل اور استری ٹھکن گل ہیں۔ تھوہر جڑی بارودریاں ہیں۔ دھلت و شان کا وہ پانچواری دروازہ ہے۔ مسجدیں ہیں۔ امام باڑے ہیں۔ آگے چلے کوٹلی شان مقبرے ہیں۔ کوٹلی کے امامز کی خبر ہے۔ دور دریا پادی، کیکس عمارت کیکس رستے، کیکس پانچ ہیں۔ منج و شام بہار ہے۔ بادشاہوں کا قلعہ شہر ہے۔ مکان ہے کہ گدا کو شاہ نادوتا ہے۔ سارا شہر شمس، منج، ریکس۔ برٹن کا کال موجود۔ خوش ٹیکس حافظہ اعجاز ہیں۔ سیر علی مرثہ خواں ہیں۔ علم موسیقی کے ایسے کال کہ تان سینا ہوتا تو ان کے نام پر کان بکرتا۔ میاں آکھر مرثیہ کو ہیں۔ سیکانی کرنے والے طیب ہیں۔ بھوک جان بھراک ہیں شاعر زبان دان ہیں شیخ پانچ ہیں جنھوں نے ہندی کی پندی کی اور روز مرے کو ایسا فصیح و فہیم کیا کہ کلام ساجین مضبوط ہوا..... بد میں شعر کو آسان پر پہنچایا۔ شاعر مستاد و خوبصورت علی آتش ہیں۔ فرنگی گل ہے جہاں ہر شخص مولوی فاضل حکیم المثال ہے۔ مجمع علوم کا استاد و مقول میں بے مثال، جہاں مولوی انوار مولوی تھیں ہیں، مولوی سید خدام اور نظیرہ خیر اللہ ہیں۔ ادھر میر سید محمد مجید، مرزا کاظم علی حق، بھاری آقا محمد حمزہ بی ہیں۔ کلاں و تال ہیں۔ شمس خاں، قلام رسول ہیں۔ بچے کا موجد شوری ہے۔ بختیوار سلاطین جلی ہیں۔ خیراتی اور چنگ کے چنگ کے چنگ ہیں۔ مردان یک کا نام ہے۔ "فرخ" کو جو چیزیں ہیں انہیں اور ایجاد، طبیعت سے کارگردہاں نے نکالی سلف سے آج تک نہ ہوئی تھی۔ بارہوی ایسے کہ دوزخ و فرخ پر ہی صورت کے کھانے پھٹے۔" ساک، مہذب ہیں، ان کے حرارات ہیں۔ شاہ جانا، شاہ، پیر شاہ، خیر اللہ کو انہیں جانا۔ چاہا مشاعرے ہیں۔ شب، مہضر، مرزا احمد رضا برقی کی صحبت مشاعرہ کرم ہے۔ گلی کو چوں کی زبان مستعد ہے۔ سرور لکھتے ہیں کہ "جو کھٹو کھٹو میں کو بک ہے، کسی نے بھی جانی ہوتا ہے۔" لکھی دیکھی ہو، کھانے۔ عہد دولت پیر شاہ سے سلطنت اکبر جانی کہ مثل مشہور ہے۔ نہ چوٹے آگ، نہ گڑے میں پانی۔ دہلی کی آبادی وہیں تھی، طاقت مظفرہ جہاں تھی۔ سب بادشاہوں کے عصر کے روز مرے، لکھے اردو نے صفی کی فصاحت تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ طاقت اور فصاحت و طاقت بھی نہ تھی۔ شاہ بک وہاں ہے۔"

بکلی وہ کھٹو ہے جو خراف کا مرکز ہے۔ بکلی خواں اس پیش میں ۱۲۶۱ میں جمائیں زندگی کے خاکے سے دور لے جائے۔ اسی لیے وہ انھوں کے نقشے میں مست، ہرستان اور طلسمات کے خواب دیکھتے ہیں۔ صحیح و فہم عمارت اور معمولی ہی بات کو لکھے دار بنا کر پیش کرتا اس طرز زندگی کا نقشہ ہے۔ سماوت، بناوت، تلف، فصیح اور آرائش حسن و جمال ہے۔ کھٹو کا وہ سارا بیان جو "تقریر موزن و لہجہ برکی۔ کیفیت شہرے نظیری اگر صنعت کا طبع علم فلک، واقعہاں رموز و سخن و تذکرہ اہل حرف و کان دار پطرز پادگار" کے ذیل میں آیا ہے، اس تصنیف کی سب سے زیادہ زور دینے والی چیز ہے۔ کھٹو کی خصوص زندگی کے تاثرات اس انفرادی کیف سے ہم آہنگ ہو کر سامنے آئے ہیں جن سے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف چارے طرح اس زندگی میں رہا رہا ہوا ہے۔ یہاں مبالغہ ضرور ہے مگر یہ بھی مصنف کی روح سے بچست اور شہر کی روح سے ہم کنار ہے۔ پھر جس اختصار سے سرور نے کھٹو کی تہذیبی روح کی تصویر کشی ہے وہ اس ہاکمال معصوم کی طرح ہے جو سلفہ قرطاس پر چھو لکیریں کھینچ کر تصویر میں جان ڈال دیتا ہے۔ بکلی کام سرور نے کیا ہے اور اپنے خصوص اعجاز میں قایم ہے کہ "طبیعت بس کہ مصروف بنا اختصار ہے، ایک فقرہ لکھا ہے۔ انیس ایک ایک فقرے سے روح کھٹو چند صفحات میں سمٹ کر امر ہو گئی ہے جسے آج بھی ہم ان صفحات میں دیکھ اور محسوس کر سکتے ہیں۔

اسی "دیباچے" میں سرور نے دو باتیں یاد رکھیں ہیں۔ ایک کا تعلق زبان و بیان سے ہے اور دوسری کا تعلق میرا سکا کی زبان سے ہے جس سے ٹھنڈا اور دلی کے مابین وہ جھگڑا اٹھ کھڑا ہوا جواب تاریخ کا حصہ بن گیا ہے۔ زبان و بیان کے مسئلے میں ایک بات تو وہ ہے جس کا ذکر پہلے ہی آ چکا ہے یعنی:

"مہارت لفظ سے صاف ہلوار، جورو، زمرہ اور گھنگو ہماری گھماری (شرقا کی) ہے، یہی ہوں۔ یہ نہ ہو کہ ہم ہر فقرے کے معنی فراہمی گل کی گلیوں میں بچ پھرتے پھریں۔"

دوسری بات جیسا کہ سرور نے بتایا ہے کہ انہیں:

"اس تحریر سے نمودِ نظم، دینتر، جود سے شیع کا خیال نہ تھا، شاعری کا احتمال نہ تھا بلکہ نظر چنی میں جو لفظ و شے طلب، غیر مستعمل، عربی فارسی کا مشکل تھا۔ اپنے نزدیک اسے دور کیا اور جو کلمہ کل مستعمل محاورے کا تھا رہنے دیا۔ دوست آٹھ آٹھ کی خوشی سے کام لیا، لسانہء عجائب اس کا نام رکھا۔"

ان دونوں باتوں کو سامنے رکھ کر سوال یہ سامنے آتا ہے کہ سرور کا طویل و بچا چھ روزہ زمرہ و گھنگو کے اس معیار پر تو پورا نہیں اترتا۔ اس میں نمودِ نظم و دینتر بھی ہے اور شاعری کی رنگینی بھی۔ عربی و فارسی کے الفاظ بھی کلمات سے آئے ہیں اور استعاراتی بیان بھی پے پیچہ ہے، نمود کے لیے بات کو کھٹا کر رکھا گیا ہے۔ غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ سرور یہ بات دیباچے کی مہارت کے تعلق سے نہیں کہہ رہے ہیں بلکہ ان کا اشارہ "لسانہء عجائب" کے قصے کی مہارت کی طرف ہے جو اس معیار پر پوری اترتی ہے۔ اس طرح "لسانہء عجائب" میں اردو دینتر کے دو رنگ نمودار ہوتے ہیں۔ ایک شے طلب و رنگین جود دیباچے میں ہے اور دوسرا وہ جو اصل قصے میں ہے۔ جیسا کہ "دو گھماری گھماری" یعنی شرقا کی روزمرہ کی گھنگو کا اعجاز تھا جس کو گھنگو کے لیے فراہمی گل کی گلیوں کے چکر لگانے کی ضرورت نہیں ہو سکتی تھی۔ عام طور پر دلچسپ بیان گھنگو کی وجہ سے دیباچے کی مہارت آرائی کی طرف توجہ نہ راہ جاتی ہے، ہم اس کے عرصہ میں آ کر قصے کی مہارت کو بھول جاتے ہیں اور یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ لسانہء عجائب قصے کو چھان کرنے کے لیے لکھی گئی ہے تاکہ دیباچے کے لیے۔ قصے میں اس کا لہجہ اور روزمرہ محاورہ وہی ہے جو اس زمانے کے شرقا نے گھنگو کا تھا اور اسے ہم کو قصے ہی میں دیکھنا اور ہر یافتہ کرنا چاہیے۔

اب اسلوب بیان کے ان اگلی اگلی رنگوں کو بچھاننے کے بعد ہم دیباچے سے وہ مہارت نقل کرتے ہیں جس سے ادب کی دنیا میں گرمی اور انگلیف پیدا ہوا اور میرا سکا اور سرور کو صاف آرا کے کوئی اور گھنگو کی جنگ لڑی گئی جس کے نتیجے میں "سرش خلق" اور "عظم حیرت" نامی دو قصے وجود میں آ کر تاریخ کا حصہ بن گئے۔ سرور نے لکھا:

"اگرچہ اس پچھلے دکان پر یارا انہیں کہ دھوی اردو زبان پر لائے یا اس افسانے کو بہ نظر فارسی لکھی کو مٹانے۔ اگر کشا وہاں آباد کو مسکن اہل زبان لکھی بیت السلطنت ہندوستان تھا وہاں چند سے بود باہاں کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تفصیل لا حاصل ہوتی تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی۔ جیسا میرا سکا صاحب نے قصہ چار و رویش کا" تاریخ دیباچہ نام رکھ کے شمار کیا ہے، سمجھنا چاہیے کہ ہم لوگوں کے دھن دھننے میں یہ زبان آئی ہے مگر یہ نسبت مؤلف اول صلاصین خاص کے، سوچو کہ صدی کی کمانی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں، پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔ مختصر چیں ایسی کچھ ہے۔ یہی خیال انسان کا خام ہوتا ہے، صفت میں ٹیکہ بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دھونکی سب ملوار ہے، کاٹوں کو بے ہودہ گوئی سے انکار بلکہ تنک و عار ہے۔ تنک آستہ کہ خود بولید، نہ کہ عطار گوید۔ یہ وہی محل سننے میں

آئی کہ اپنے منہ سے دھوا ہائی.....“

اس عبارت کے لیے اور طراز اور کو دیکھیے تو ایک طرف سرور لکھنؤی تہذیب کا مخصوص انگہارہ رہا ہے جس اور ساتھ ہی جا رہا تھا انداز میں خود کو کوئی کرنے والے سے بھڑکھی کہہ رہے ہیں لیکن یہاں لکھنؤ کی محبت میں لکھنؤ اور سرور ایک جہاں ہو جاتے ہیں اور محسوس ہوتا ہے کہ لسانہ لاجب لکھنؤ ہے اور لکھنؤ لسانہ لاجب ہے۔ اگر یہ ”لسانہ“ وہ لکھنؤ میں بیٹھ کر لکھتے تو روح لکھنؤ پورے صحن کے ساتھ اس طرح نہ آتی جس طرح دور کان پور میں بیٹھ کر لکھنؤ کی یادیں بدل گئیں وہ صحن تصورات میں کہ فلسفاتی رنگ کو جاوہ اثر بنا دیتی ہیں۔ یہ یادیں ہی تو ہیں جو یہاں لکھنؤ کی اصل تخلیق قوت ہیں۔ دیکھیے خود سرور بھی یہی کہہ رہے ہیں کہ ”دشست غربت میں یہ جلسہ عرواؤں آ جاتا ہے، دل پاش پاش ہو کر کچھا منہ کو آتا ہے۔“

اگر اس لسانے کے تخلیقی محرکات تلاش کیے جائیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں معاشرے کی برادری کا علم اور اس علم سے فرار حاصل کرنے کے لیے طمرات کے قبضے میں پناہ لینے کی خواہش، اس داستان کی محرک ہے۔ انگریزوں کی پناہ میں آ جانے کے بعد نام نہاد فوج نمائش کے لیے تھی۔ ہا کیرے آدھنی آتی تھی یا ساہوکار بیٹے کے پاس ہا نیوہا کرو دی رکھا کر اپنی آہن بان پر خرچ کی جاتی تھی۔ کام کے لحاظ سے دیکھیے تو شرکا کے پاس پیش و عشرت کے علاوہ کوئی اور مشغلہ بھی نہیں کیا تھا اور ان مشغلوں میں چنگ بازی، بیڑ بازی، سرخ بازی، کھیت بازی، ملوانک بازی، رقص و مستیقی کی مجلسیں، شعر و شاعری کی مجلسیں، موسم پر بے حساب خرچ، شراب و کباب، اللہوں کا استعمال اور داستان سے دل بہلانے کے مشغلے شامل تھے۔ جیسا کہ یاد رکھیں یہ جا۔ سارا معاشرہ اس راستے پر چل رہا تھا۔ اسی لیے لکھنؤ میں ہرج و مرج کو بیکاری کا نم نلکا کرنے کے لیے پیش میں تبدیل کر دیا گیا تھا۔ یہی عمل ہمیں لسانوں اور داستانوں میں نظر آتا ہے۔ اس میں بھی شرکا کے طبقے کے بعد تصورات، زبان کے نقشیں متحدہ تھے میں ایک عام فلسفاتی قبضے کو بند کر کے پیش کیے جا رہے تھے۔ اسی لیے لسانہ لاجب کا تھہر بھی اس دور کے لکھنویات کا حصہ بن جاتا ہے۔

تہذیب یافتہ معاشرے کی ایک اہم صفت یہ ہوتی ہے کہ اس میں فرد کم ہو جاتا ہے اور فرد کی قابل تعریف بات یہ بھی جاتی ہے کہ وہ کہاں تک معاشرے کی عام صفات میں رہ جاتا ہوا ہے۔ سرور بھی صرف فرد اس معاشرے میں چری طرح رہے ہیں۔ بے ہوش تھے اور ان کی روح لکھنؤ کے معاشرے و تہذیب کی روح سے اسی طرح ہم کنار تھی کہ جب سرور بولتے ہیں تو گویا لکھنؤ کی اپنی ہی تہذیبی روح سرور کی آواز میں بولنے لگتی ہے۔ وہاب، اور باتوں کے ساتھ، سرور کے لیے زبان کے ذریعے مفکار سے ادنیٰ حل سے دور چھٹانے کا ایسے ہی ایک نیک تھا جیسے میو سے دور شکرے لکھنؤ کا مسیقی طووسا بن جاتا تھا۔ منگنی و مسیح عبارت سرور کے لیے قدرتی زبان تھی۔ بات کو نرم و شائستہ لکھے میں استعارے کی زبان میں کہنا قریب تہذیب کی بات تھی۔ لسانہ لاجب میں یہاں لکھنؤ چن کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ بھی ”تخلیقی“ شہر نہیں بلکہ ایک فلسفاتی شہر ہے۔

ہر داستان کی طرح لسانہ لاجب کے قبضے میں بھی لکھنویات شامل ہیں مگر اصل لاجب وہ ”نظر“ ہے جس سے سرور حقیقت اور کھار و دلوں کو دیکھتے ہیں۔ قصہ عام روایتی طریقے سے شروع ہوتا ہے۔ سارے قبضے کو لاجب میں تقسیم کیا گیا ہے جن میں سے ہر ایک اپنی جگہ پر مکمل قصہ ہے اور آگے آنے والے قبضے سے جڑا ہوا بھی ہے۔ ہر باب کا خلاصہ عنوان میں دے دیا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ہر اقصاء ختم ہو گیا ہے لیکن جیسے ہی جان عالم کی پیدائش

پر غمخیز، اس کی آنے والی زندگی کا حال بتاتے ہیں جس کا تسلسل قائم ہو جاتا ہے اور یہ تو زمین کوئی اس وقت پہری ہو جاتی ہے جب اگلے باپ میں جہاں عالم ایک تو جلا (تکسیر و) خریہ کر لیتا ہے جس سے اس کی بیوی ماہِ طہمت ایک دن الجھ پڑتی ہے۔ شہزادے جان عالم کے آنے پر قوتا اٹھیں آراء کے حسن کو یہاں کرتا ہے جس پر شہزادہ ان دیکھے جانشین ہو جاتا ہے۔ قیسرے باپ میں شہزادہ جان عالم، انجمن آراء کی تلاش میں وزیرِ زوے کے ساتھ قوتے کی راہ لٹائی میں نکلتا ہے اور سب سے بچکر گر جاتا ہو جاتا ہے اور اگر کی شدت کم کرنے کے لیے شلاف پانی کے ایک حوض میں کودتا ہے اور وہاں جہاں جاو کر کی سامہو پانی کے چنگل میں گرفتار ہو کر دو ماہ تک اس کی خواہشات کو پورا کرتا ہے اور پھر سارے دیے ہوئے نقشِ سلیمانی کی مدد سے رہائی پاتا ہے اور اکیلا وادیِ طرب تک میں پہنچتا ہے جہاں حکمران کا اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ جان عالم حکمران کا اور اس کے ”دورِ نیش پادشاہ“ باپ سے مل کر دو بارہ ملے کا وعدہ کر کے انجمن آراء کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ پہلے ہوئے دورِ نیش باپ اسے ”نوحِ ظلم“ دیتا ہے۔ جان عالم راستے کی مصوئیں برداشت کرتا ہوا جب انجمن آراء کے ملک زرنگار میں پہنچتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک جاو کر انجمن آراء کو اٹھائے گیا ہے۔ جان عالم وہاں پہنچتا ہے اور ”نقشِ سلیمانی“ اور ”نوحِ ظلم“ کی مدد سے جاو کر کو شکست دے کر انجمن آراء کو لے آتا ہے۔ اس کے بعد دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ شادی کا بیان تفصیل سے یہاں آتا ہے اور دو بچے ہیں درج ”جہاں بھگتو“ کی تصدیق کرتا ہے۔ جان عالم اسے لے کر اپنے ملک روانہ ہوتا ہے اور حسبِ وعدہ حکمران کے ہاں پہنچتا ہے اور اس سے بھی شادی کرتا ہے۔ رخصت ہوتے وقت حکمران کا باپ جان عالم کو تہ تیوی روح کا قائل ہوتا ہے۔

راستے میں کھوپا ہوا وزیرِ زوہل جاتا ہے اور وہ انجمن آراء کو دیکھتے ہیں اس پر عاشق ہو جاتا ہے اور اسے حاصل کرنے کی تدبیر کرتا ہے۔ شہزادہ جان عالم ساوکی میں وزیرِ زوے کو تہ تیوی روح کا قائل قادیان ہے اور پھر ہے کے طور پر جب اس قتل کو کر کے دکھاتا ہے تو جان عالم بندہ کے جسم میں منتقل ہو جاتا ہے اور وزیرِ زوہل جان عالم کے جسم میں داخل ہو جاتا ہے۔ شہزادے کے بندہ کے جسم میں رہنے کے قصے کو سرور نے طویل دیا ہے۔ اسی قصے میں شہزادہ ویر بندہ کے روپ میں ہے، چڑی مار کی بیوی کو فسادات شاہِ مکن سنا تا ہے۔ اس عرصے میں وزیرِ زوہل جان عالم بن کر سارے بندوں کو بچنے لے کا غم دیتا ہے۔ جان عالم کو جراب بندہ کے روپ میں ہے، ایک سووار کو چڑی مار سے ملتا ہے۔ حکمران کا وزیرِ زوے کو جان عالم کے روپ میں دیکھ کر حركات و سکنات سے اسے پہچان لیتی ہے اور تدبیر و حکمت سے جان عالم کی روح قوتے کی جسم میں لے لیتی ہے اور پھر وزیرِ زوے کو قتل دے کر اس کی روح ایک بکری کے پیچے میں منتقل کر کے شہزادے کو اس کے کپڑے جسم میں دبا دیں لے آتی ہے۔ یہاں حکمران کا ایک ذہانت و قادیان کا تاثر میرا ہو جاتا ہے۔ قصہ یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن نہیں ہوتا۔ آگے چلتا ہے۔ اب دوبارہ شہزادہ لاؤ لشکر کے ساتھ اپنے ملک کی طرف روانہ ہوتا ہے اور راستے میں وہی سامروہ جس سے پہلے جاتے ہوئے ملتا تھا، اس کے تمام لشکر کو نصف بچکر کا جاتا ہے مگر اتفاق سے حکمران کے والد کا ایک شاگرد دوسرے سے گزرتے ہوئے یہ سب سمجھ کر دیکھ لیتا ہے اور اپنے پیر و مرشد (حکمران کے والد) کو خبر دیتا ہے جو یہاں آ کر فہمال جاو کر سے جنگ کرتا ہے اور فتح پانے کے بعد جان عالم کا لشکر بچا اپنے ملک کی طرف روانہ ہوتا ہے اور ایک سمند کے کنارے پہنچتا ہے۔ جان عالم سمندر کی میر کے لیے حکمران کے صبح کرنے کے ہادیوں و اصرا کرتا ہے اور حکمران کا اور انجمن آراء کے ساتھ جہاز پر سووار ہو کر میر کے لیے نکلتا ہے۔ طوفان کے باعث جہاز تباہ ہو جاتا ہے اور سب ایک دوسرے سے بچکر جاتے ہیں۔ جان عالم ایک جگہ پر سووار ہو

کراہتی جان بچاتا ہے اور وہاں "کو مطلب برآ" پر جا کر چکی سے ملتا ہے۔ چکی اسے ایک ایسا منظر دکھاتا ہے جس سے وہ جرحل چاہتا تھا اور کھتا ہے۔

راستے میں ایک دریا ملتا ہے جس کی سطح پر لعل بہہ رہے ہیں۔ لعلوں کو دیکھ کر وہ خوشی تک پہنچتا ہے۔ وہاں انجمن آدایہ سیاہ کی قبر میں ہے۔ جان عالم دایہ سفید کی مد سے اسے دایہ سیاہ کی قبر سے آزار دہا ہے۔ دایہ ملک میرنگار، جہاں بادشاہ کی قبر میں ہے، دایہ ذرا بخت دقت سے ملے تھے کوآ کے بڑھائی ہے۔ اس کا نام میں پہلا وقت تک میرنگار کے پاس پہنچتا ہے اور اس کا غلط لکے جان عالم دایہ انجمن آرا کے پاس آتا ہے۔ یہ دونوں تو تاج بن کر اس کے پاس پہنچتے ہیں۔ جان عالم کا انگڑ بھی یہاں آتا ہے۔ اہل انگڑ سفر کے سلسلے میں بھٹ و گمراد کرتے ہیں۔ تو تاج انھیں یہاں ایک قصہ سناتا ہے۔ آخر کار اپنے دوپ میں دایہ آ کر جان عالم اپنے ملک پہنچتا ہے اور وہاں انجمن آرا میرنگار کی ملاقات دایہ طاعت سے ہوتی ہے۔ تینوں فراخ ولی سے ایک دوسرے سے ملتی ہیں۔ جان عالم کا باپ فیروز بخت تھیں جسے سلطنت سے جان عالم کے حق میں دست بردار ہو جاتا ہے اور قصہ دایہ تاجی انداز میں اس دایہ ختم ہو جاتا ہے کہ "جس طرح جان عالم کے مطلب نے اسی طرح کل عالم کی مراد اور چنانے ولی اللہ نے"

سرور نے "نصائحِ جانب" کی جو "تاریخِ تالیف" لکھی ہے اس میں یہ مصرع بھی آتا ہے: راع واربہ یہ فسانہ ہے یا صحر ہے اہل کا۔ سرور نے فی الواقع اس قصے کو جان عالم کی نظر سے دیکھا اور جان عالم کے قلم کی یہ ہے۔ یہ قصہ مختلف اثرات کے باوجود، جن کی تفصیل ڈاکٹر گیان چہ نے بیان کی ہے، دایہ موجودہ صورت میں لکھنا طبع زاد ہے۔ قصے پر سب سے واضح اثر ملک میرنگار کی "دایہ" کا ہے۔ "دایہ" میں میرنگار تو تاج ہے جہاں کوآ کے بڑھاتا ہے۔ "نصائحِ جانب" میں بھی تو تاج دایہ کی کردار ادا کرتا ہے۔ دایہ کی میرنگار دایہ ہے۔ سرور کی میرنگار انجمن آرا ہے جس کی تلاش میں جان عالم ساری مہمات سر کرتا ہے۔ "دایہ" میں یہ دایہ تاجی تاجی ہو جاتی ہے۔ اس کا اہم دور تاک ہے لیکن "نصائحِ جانب" کا اہم دور امیدوں بھرا رہا جاتی ہے۔ اس قصے پر "سحر الہیان" کا اثر بھی ہے اور بھگور کی "بگنشن نو بہار" کا بھی۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر گیان چہ نے "نصائحِ جانب" کے مختلف اجزاء کو دوسری اردو داستان اور قصوں میں تلاش کیا ہے۔ انجمن یا اثرات تو ہر قصے میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مصنف نے ان قصوں کو کس طرح ایک دوسرے سے مربوط کر کے کہانی کو نظری حتمی دیا ہے اور کس طرح دلچسپی و حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ان سارے اثرات کے باوجود سرور نے جس طرح اس قصے کو بیان کیا ہے اور مختلف تھلا عروج (Climax) سے چڑھنے یا پھٹنے والے کی دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے، یہ سب بگنشن نو کا اپنا ہے۔ سرور کمال کے قصہ نویس ہیں۔

قیاس کیا جاسکتا ہے کہ سرور ان طویل داستانوں کے قاری ضرور رہے ہوں گے جو ان کے زمانے اور ماحول میں عام تھیں۔ ان کے بھرنے میں ان صراحتوں نے کیا کر کے بڑی صنعت کا رہی ہے انھیں اور وہاں مضبوط کے ساتھ اپنی داستان میں صبح کر دیے ہیں۔ ان کی یہ تصنیف مختلف داستانوں کا ایک ایسا خلاصہ بن گئی ہے کہ موت بن کر زندہ رہے گی۔ داستانیں عام طور پر بے تکان ہوتی تھیں جن میں گھمراہ اور بلا ضرورت مواد کی فراوانی ہوتی تھی۔ سرور نے ایک نہایت با ترتیب قصہ بتایا ہے جو آہستہ آہستہ کے بڑھتا ہے اور جس میں رنگ بگنی پیدا کرنے کے لیے داستان کوئی کی عام ٹھنک کے مطابق، سرور ضمنی قصے بھی سناتے جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ ایک ایسا قصہ بن جاتا ہے جس میں قیصر

(Construction) کا شعور واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ قصہ بیان کرتے ہوئے سرور کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ اس کی جزئیات کو طبعیات اور بالائیات میں تبدیل کر دے۔ واقعہاتی و عقلی کھنڈ سرور کے لیے کائنات کا مخزن ہے جسے وہ زبان کے نقش و نگار سے "کائناتی و طبعیاتی" بنا رہے ہیں اسی لیے "قصات کلاسیک" کے واقعات اور قصے میں افسانوی بیان (Narration) سے زیادہ لفظوں سے تصویر بنانے کے عمل (Description) کی فراوانی ہے حتیٰ کہ قدردانی مناظر جیسے جہان ان کو بیان، کائنات، سمندر، دریا، وحش و غیرہ کو الفاظ کی حدود سے جزئیات کے ذریعے اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا اس کا تصور قائم کر سکے مثلاً گلہ مرگزار کے بارگ کی وہ تصویر دیکھیے جو "قصات کلاسیک" میں لفظوں سے بنائی ہے (۵۱) اس بیان سے قاری کا تصور خود تصویر بناتا ہے جو اس کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ یہی آغاز بیان جہرہ، اصل، فلم، مہر اپا، شہر، تفصیل کے حافی شان دروازے وغیرہ کے بیان میں اس طرح سامنے آتا ہے کہ تصور بطور تصویر بن جاتا ہے۔ یہی صورت مکانات، مکانات، دروسم، دروازے، چلے، جیسے جہان عالم کی انجمن آراستہ شاہی پر جشن، سب اسی طبعیاتی انداز میں بیان ہوئے ہیں اور یہ سب لکھنؤ کی معاشرت کے نقشے ہیں۔ "ظاہر" "قصات کلاسیک" میں دور دراز ملکوں کے بادشاہوں کے قصے ہیں لیکن دراصل یہ سب لکھنؤ کے رنگ و رنگ بیان ہیں۔ سرور نے جس بارگ کی تصویر انجاری ہے یا شاہی بیاد کا جشن بیان کیا ہے وہ سب لکھنؤ کی واقعہاتی زندگی میں ملتی ہیں جنہیں سرور نے طواریقی آنکھوں سے دیکھا تھا وہی لیے اس طبعیاتی کائنات میں زندگی کی لہر اور تار کی موجود ہے۔ سرور کا خیال یہ ہے کہ وہ ہیں سب زندہ و واقعہاتی چیزوں کو لفظوں کے نقش و نگار میں تبدیل کر دیتے ہیں اور زبان کے سر سے کائنات کا نقش کرتے ہیں۔ افراد و اشخاص کے کائنات بھی اسی طرح کے ہیں اسی لیے میں نے کہا تھا کہ کائنات کلاسیک لکھنؤ ہے اور لکھنؤ کائنات کلاسیک ہے۔ زمین صورتوں کے بیان میں خود ہی خود نقش کرتے ہیں: "کہاں میری زبان میں طاقت اور زبان میں طاقت جو غنہ مذکور مثل و مثل اس زہرہ نہیں، مگر لعل تاج اندون و دکن کا ستاروں" اور پھر اشعار پر اشعار جمع کر کے حسن کا ایک طبع بنا دیتے ہیں اور ساتھ ہی سب لکھنؤ کے سر کہ بہ منظر صورتوں کی تصویر بناتے ہیں تو وہ بھی اتنی ہی طبعیاتی و پراثر ہوتی ہے مثلاً جاوہر کرنی کی وہ تصویر دیکھیے جو "آفت" سے چھڑا، مصروف آرٹھی افواج شاعری، جاوہر گدار، جاوہر گریوں کی لڑائی، مہیال کا کل، لنگر کی رہائی، "والے باب میں سرور نے قوش کی ہے (۵۲) یہ بیان بھی ایسا طبعیاتی ہے کہ تصور خود تصویر بناتا ہے اور یہ تصویر ہمیشہ کے لیے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ سب جب بھی جاوہر کرنی کی بات ہوگی تو یہی تصویر ذہن کے در پہ سے جھانکنے لگے گی۔ یہ انداز بیان صرف مہر اپا اس تک محدود نہیں ہے بلکہ قصے میں جو افراد یا اشخاص آتے ہیں ان کے احساسات، حرکات و سکنات، بات چیت سب میں عجائبات کا ذرا مانی نقشہ سامنے آتا ہے۔ جہان عالم اور گلہ مرگزار کی ملاقات کے سارے بیان کو بطور مثال قوش کیا جاسکتا ہے۔ گلہ مرگزار جس نظر سے جہان عالم کو دیکھتی ہے سرور اس کو تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ یہاں سرور نے جہان عالم کا طبعیاتی سراپا بیان کیا ہے (۵۳) یہاں بھی ہر لفظ، ہر طرح لکھنؤ کا رنگ و روپ ہے۔ غراہوں کا طول و عرض اور اس کے پاس آتا ہے۔ سب مکانات کا طبع دیکھیے:

"ایک غراہ خاص ہا شانہ ملکہ آگے بڑھی، پچھلا کیوں گی میاں مسافر! آگھا را دکھر سے آتا
ہوا اور کیا مصیبت پڑی ہے جو اکیلے سوائے اللہ کی ذات و سیادت کوئی تک نہ ساتھ، اس جنگ
میں وارد ہو۔ شہزادے نے مسکرا کر کہا: مصیبت، خلیہ، تھو پڑی ہوگی۔ معلوم ہوا یہاں آفت
ذو سے آتے ہیں انکو کریں کہاتے ہیں۔ کہو تو تم سب کی کیا کم تھی، ایسا سوئی کی گردش نصیبوں کی

حقّی ہے جو خاک پہنچتی، مسافروں کو تاکتی چھانکتی، چڑیلوں کی طرح ناکام سرخام بھرتی ہو۔
سو کچے شمس مسافروں پر مجلسِ مجلس کے کرتی ہو" (۵۴)

ملکہ یہ کلام سن کے ہلچل مچی اور ہوا دار آ کے بڑھا خور مارنے لگی:

"واہ واہ، صاحبِ دُعا بہت گرامر، بھوکھراج، حاضر جواب، پاپ، رکاب ہو۔ حال پچھنے سے اتنا
ورہم برہم ہوئے، ذکرِ اقدارِ باطن رہا پاپ، اس مردار کے ساتھ تھوکتو۔ مجھے چھٹ سب کو مکمل پانیوں
ٹاپا۔ جہانِ عالم نے کہا: اپنا دستِ باریک ہر کس و تاکس سے ہم کلام ہوں۔ دوسرے مردار سے
بات کرنا ضرور ہے، مگر خیرِ دھو کے شمس جیسا اس نے سوال کیا ویسا ہم نے جواب دیا۔ اب تمہارے
منہ سے مردار کا دھم کچھ نکلے، چپ ہو رہے۔

ملکہ نے شمس کو کہا: یکے نہ شو، دوسرے صاحبِ اچوٹی سنیا لو، دنیا ملکِ زبانی سے نکالو۔ کیا میرے
دشمن ہو کر مردارِ غور ہیں؟ آپ بھی کچھ زور ہیں۔ بھلا وہ تو کہہ کے سن لیگی۔ میں آپ سے پہنچتی
ہوں۔ حضورِ دہلی کس سمت سے روانہ افروز ہوئے۔ دولت سرا پھوڑے کے دروازے سے اور قدم
بیسخت ازوم سے اس دشتِ بے خار کو کیوں رنگ لالہ رکھا، باؤ گرمانِ مسطرِ ریت کب سے سر پہ لیا۔
جانِ عالم نے کہا: چرخِ شمس آپ پر دو بھاتی ہیں، بگڑ کر طرے سے یہ بھاتی ہیں۔ ہم حضور کا ہے کو،
خزور ہیں۔ آپ اپنے نزدیک بہت دور ہیں۔ جیتے جی چار کے کاغذ سے چڑھی کھڑی ہو، بے
فلک حضور ہو۔ عارضی جاو، ختم پر مسطور ہو۔

جو جو طعنے جس جس کیوں ملے، ملکِ عالم آپ کس سے نکٹو و بد کرتی ہیں۔ یہ مردار تو لٹھ ہے، تخت
محو پھٹ ہے" (۵۵)

اسی طرح یہ مکالمہ جاری رہتا ہے۔ اس مکالمے کو اگر انسانی نفسیات اور غریب لئے والوں کی نفسیات کے لحاظ سے دیکھا
جائے تو یہ لغو ہے، معنی مسافروں کے گھر اس بات چیت کا ایک ایک لفظ لکھنے کی بات چیت ہے۔ محض زور کی اور چپ
زبانی، بات میں سے بات نکالنا جو کھسکی معاشرے میں عام تھا، وہی یہاں ہے مگر اس بات چیت کو ملکہ بھگتا رہا اور جان
عالم کے دور میں لا کر سرور نے وہی اس ظلم کو اکیلا ہے جیسا کہ اس قصے میں ہر جگہ ملتا ہے۔ یہاں یہ عجیب فکری بھی ہے
اور شلیخ بگھٹ بھی۔ بھلا وہ بھی ہے اور کچھ دار کھسائی زبان بھی۔ عورتوں کا لہجہ بھی ہے اور بول چال کی زبان میں آسنے
والے مخصوص الفاظ بھی۔ ہم قافیہ خط بھی ہیں اور شلیخ بھی جن سے الفاظ کے لہجوں پر کچھ جتنے چلے جاتے ہیں، جو اس
دور کے کھسکے کے لیے دل کو سوراخ لینے والی طوفانی تھی۔ بکھا وہ کیف ہے جس سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں، انھوں کا ساتھ
طاری ہو جاتا ہے اور قاری کے اندر ایک مخصوص قسم کا ذیلی عالم پیدا ہو جاتا ہے، جو خوب کی طرح سامنے بگھٹتا ہے۔
یہاں ہر جہزِ طوایف کی طرح بے درجہ ہے لیکن ساتھ ہی کُش ضرور ہے۔ انیم کے سے نشے میں مست شراب کا یہ معاشرہ
ہر ہر خمر پر ہلچل اٹھتا تھا اور ہر جانِ ان کے نشے کو اور کھرا کر دیتا تھا۔ انھیں اس سے سروکار نہ تھا کہ قصے میں کوئی
حقیقت ہے یا نہیں۔ یہاں کھسکی ظلم ان کو کھرا دیتا تھا۔ آج کے چھٹے والے اس فضا سے انھوں جس میں گمراہ بھی
اس زمانے میں ایسا اثر ضرور ہے کہ قوتِ یقین انھیں چاڑھتی ہے اور ظلم کُش معلوم ہونے لگتا ہے۔

ایسا جھگڑے کے لیے یہ سوال کرنا کہ یہاں زندگی کی تربیتی اور نظریہ حیات ملتا ہے، ایسا مٹھ ہے لیکن کھسک

کی اس زندگی، معاشرت اور تہذیب کا خیال کیا جائے۔ جو شاہانِ اودھ کے زمانے میں موجود تھی تو خواب کی سی یہ دنیا زندگی سے بہت قریب نظر آنے لگتی ہے۔ لکھنؤ کی زندگی و معاشرت میں بے کاری و آرام طلبی نے نفسِ دلگیر اور آرائش ہی کو سب کچھ بنادیا تھا۔ مگر یہ سکر میں تھا اور شاہِ وقت کے پاس سوائے پیش و پشت اور آرام طلبی کے کچھ اور کرنے کے لیے وہ بھی نہیں گیا تھا۔ جو کچھ انھوں نے کیا ان حالات میں وہی کچھ کرنے کی انھیں آزادی تھی۔ ”فساتِ چاہب“ میں سرور نے اسی روحِ معاشرت و تہذیب کو سمیٹا ہے۔ فساتِ چاہب کی غیر معمولی مقبولیت کا راز بھی یہی تھا۔ اس میں لکھنؤ کی روح اور شرف کی معاشرت و تہذیب ایک ایک نقطہ نورانیہ ایک سطر میں چمکتی اور پڑتی ہے۔ قصے و دروازہ نگوں کے بادشاہوں کے ہیں جہاں نفسانی فضا کے لیے خیالی دنیا نہیں تخلیق کی گئی ہیں۔ اگر سرور لکھنؤ کو اودھ کا کام لے کر اسے جان کر لے تو یہ غلامِ قائم نہیں ہو سکتا تھا۔ وہ چیزیں جو نگاروں کے سامنے ہوتی ہیں غلام میں تبدیل نہیں ہو سکتیں۔ اگر تخلیق سے اس پر غم کا رنگ چڑھانے کی کوشش کی جائے گی تو قاری کا ذہن اسے قبول نہیں کرے گا۔ علیم الدین احمد نے لکھا تھا کہ ”داستان کی دنیا، داستان کی لکھا میں دودی کا وجود ضروری ہے“ [۵۶] لیکن اس دوری کے ساتھ اس فضا نے سب کرداروں اور احوال میں لکھنؤ کی روح بول رہی ہے۔ یہ سرزمینِ حقان کا بادشاہ فیروزِ بخت ہو یا یمن کا سوداگر۔ وہ جہاں عالم ہو یا ملکِ مہرگاہ و شیراوی انجمن آرا ہو یا چادر کرنی ہو۔ چڑی مار ہو، بھڑیا مار ہو، غلامیں باغدار، سب میں لکھنؤ کی روح، لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت چمک رہی ہے۔ اسی لیے اہل لکھنؤ اس فضا نے پہلوٹ ہو گئے تھے۔ اس کے اثرات آج تک لکھنؤ کے شعور و شعور میں موجود رہے ہیں۔

جہاں عالم کا نام بھی ایک گریب اثر رکھتا ہے۔ واحد علی شاہ کا بھی یہی خطاب تھا جو زمانے ان کو دیا تھا۔ انجمن آرا آج بھی ایسا نام ہے جو لکھنؤ کی روایتی حسیں پر اب بھی پھیلتا ہے اور ملکِ مہرگاہ کا شعور تو ایسا جان دار ہے کہ آج بھی چڑھنے والے کے ذہن پر اپنا نقش چھوڑ جاتا ہے۔ وہ ایک نہایت معاملہ فہم، ذہین اور پامل محبت ہے۔ جان عالم سے ملاقات پر اس کا یہ کچھ لینا کہ ”کیسی کا عاشق زار ہے، نظرِ محبت میں سرشار ہے“ اور پھر اپنے عشق کو پا کر جان عالم کی انجمن آرا تک پہنچنے میں مدد کرنا اس کی فراخ دلی اور بلا کی طرحی ہونے کا ثبوت ہے۔ جب جان عالم انجمن آرا کے ساتھ واپس لوٹتا ہے تو وہ انجمن آرا کو کچھ کر اسے قبول کر لیتی ہے اور سوتوں کی سی سپرد بلی کا شکار نہیں ہوتی۔ جب وزیرِ زادہ شیراؤں کو بندر کے جسم میں اور نوکو جان عالم کے جسم میں بات کر مہرگاہ کے پاس آتا ہے تو وہ اس کی حرکات و سکنات سے اسے پہچان لیتی ہے اور اپنی ذہانت اور قوتِ عمل سے شیراؤں سے جان عالم کو بھرے اس کے اپنے جسم میں لانے کے لیے تھڑھ کرتی ہے۔ اس کے بعد وہ شیراؤں سے کو اپنے قابو میں دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ جب شیراؤں جہاز پر سیر کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو وہ اسے کہتی ہے کہ کیا ”جہاز گردابِ غم و غمِ انجم اندوہِ عالم سے ساحلِ فرحت و طرب کی ہم کناری بصر نہیں ہوئی۔ آپ کو اور لہر آئی۔ نیا لاکھو سلا سو جہا“ بھر رہا ہے وہ اسرار کرتا ہے تو کہتی ہے۔ ”یہ سب جگہ ہے جو آپ نے فرمایا، خلقِ ان کیسا انھما دے شبنم کو زامانہ لیا ہے“ اور شیراؤں جان عالم بدحوہ ہو کر جب تھا جہانے کے لیے کہتا ہے تو وہ ساتھ ہو لیتی ہے۔ دفا وادِ محبت کرنے والی ایسی کہ جب جہاز تیار ہونے کے بعد وہ ایک بادشاہ کے ہاتھ لگتی ہے تو اپنے وارث کے انتظار کے لیے اس سے ایک سال کی مسافت لیتی ہے اور اپنی قوتِ عمل سے طرح طرح کے چین کر کے نہ صرف خود شیراؤں کو بلاتے نکال لیتی ہے بلکہ انجمن آرا کو بھی پہنچاتی ہے۔ شیراؤں سے اس کی محبت مسلم ہے مگر وہ شیراؤں کی محبت کا پورا اعزاز دے سکتی ہے۔ وہ قوت سے کہتی ہے: ”اے شیریں مقال، مبارک قدم، نجاتِ قال

شہزادہ سادھن سنگھ، محل، نزدیکیا نہ جانا۔ معلوم ہم کو دل کے سلوکوں سے یہ ہوا، نادان ہے وہ دوست جو دشمن ہے جان کا۔ اس نے جتنی محنت و مشقت اٹھائی اپنی بد عقلی کی سزا پائی۔ ہمارا عالم تہائی میں جو کچھ کیا سو گیا۔ وہ جن بارہائے ساتھ ہم دونوں کو طرب، آفت کا چٹکارا چکا ہے۔ آگے دیکھیے کیا ہوتا ہے۔" باوجود غصے سے ملاقات پر سرور ملک کے بارے میں کہتے ہیں: "ملکہ بڑی مہرور، دلکش، جوان تھی۔ انجمن آراء کی طرز اور کہاں تھی۔ سلسلہ نکاح میں بدل تمام نکولا کہ ہماری چاہ اور نگاہیں نہ لانا ہم ہر حال شریک جانشین، روایتی ملال ہیں۔"

سادے قہقے میں ملکہ ہر گاہ رملائی ڈچن نظر آتی ہے۔ خود قہقے کا مصنف اس کا اعتراف کرتا ہے کہ "ملکہ کو قیافہ خاصی کا بڑا ملکہ تھا۔" لیکن ساتھ ہی وہ ان سب قہقعات پر بھی یقین رکھتی ہے جو اس لہجہ کی پروردہ عورت کے حواج کا حصہ تھے۔ ایک موقع پر بیان ہو کر کہتی ہے: "خدا خیر کرے آج بہت ٹھون بد ہونے ہیں۔ مجھے آئی آگہ بھڑکی ہے۔ رو میں برنی اکیلا رست کاٹ میرا صفحہ کھینچتی تھی، اپنے سارے سے بھڑکی تھی، قہقے میں اتارے وقت کسی نے پھر کا تھا، خواب سوختن غار کے وقت دیکھا تھا۔ تم ہی فضل الہی سے محفل، دستور رکھتی ہو۔ آج کی حرکتیں شہزادے کی غور کرو۔۔۔۔۔" عرض کہ ملکہ ہر گاہ، دوسری عورتوں سے مختلف ایک فرضی چیز ضرور معلوم ہوتی ہے مگر اپنی حد تک پوری عورت ہے اور اس تعریف کی سب سے زبردست چیز ہے۔ خود قہقہہ بھی اس کے عمل سے آگے بڑھتا اور اپنی منزل کو پہنچتا ہے۔

انجمن آراء مثالی حسن کی مالک ہے مگر وہ ایک رواجی عورت کی طرح ہے۔ سادے قہقے میں اس کی اپنی آواز سنائی نہیں دیتی۔ ملکہ ہر گاہ اگر قہقے کا "لوب" ہے تو انجمن آراء صرف "حسین" "جم" ہے۔ جدید اصطلاح میں وزیر زادہ و فداات گلاب کا وہ یطین ہے اور خود وہ ان عالم رواجی شہزادہ ہے جو قہقے کی ذہنی انجمن آراء کے حسن کا مالک بن کر نہ صرف اس پر عاشق ہو جاتا ہے بلکہ جوش عشق میں اس کی حواس میں اگل کر اڑتا ہے۔ وہ قہقہہ قائم خانی (آراء) محفل) کے مشیر خیر کی طرح ایک اچھا دل ہے بلکہ خود اپنے دست و پاؤں پر ہر دوسرا کر کے سب کچھ اپنے عمل سے حاصل کر لیتا ہے۔ وہ ایک بہادر و حوصلہ مند، جذباتی اور بائیل نو جوان ہے۔ جذبات اس کا راہ نما ہے۔ ایک دن ہر گاہ اور انجمن آراء سے سمجھتی ہیں کہ "ہر دم ایک شخص، طبر اور جوان کو شریک صحبت غلامار کھنا، مستی سب نہیں ہے مگر وہ بحث کرتا ہے اور ان کی بات نہیں مانتا۔ ہر گاہ کہتی ہے "آپ اگر محفل کے دشمن نہ ہوتے تو کیوں خوشی میں کود کر ساحرہ کی قید میں جھنڈے، جام ڈالتے۔" جان عالم ایک دن وزیر زادے کو تہذیبی روح کا عمل بتا دیتا ہے اور ہر طرح طرح کے مصائب اٹھاتا ہے۔ جب وہ ملکہ ہر گاہ کی کوششوں سے دو پارہ اپنی جون میں دبا لیں آتا ہے تو ہر گاہ دفتر سے انجمن آراء سے کہتی ہے: "یہ آپ کا محفل لڑی شہزادہ ہے۔ وہ مگر کی کاچھ، بے دین حرام زادہ وزیر زادہ ہے۔"

جان عالم ضرور بہادر اور فصیح نو جوان ہے۔ صاحب کردار ہے۔ قہقے میں ایک موقع پر جب وہ دو پارہ ہارو کرنی کے جنگل میں پھنس جاتا ہے اور وہ جان عالم سے پوچھتی ہے "کتاب کیا قصد ہے؟" شہزادہ جواب دیتا ہے "وہی جو تھا۔" ہارو کرنی نے کہا "سب وہ محفل سیاسی اور لوبیہ جو مرد کی فکری کہاں ہے جس کے ہارو سے پرکھتے تھے۔ اگر زندگی مع فکر و کار ہو اور دلش پر سر نہ پار ہو تو ملکہ اور انجمن سے انکار کرو۔" شہزادہ انصاف کے ساتھ کہتا ہے "ہمارے لوبیہ دل پر محفل اور دلت ہادی، جو حافظہ حقیقی ہے، ملک قدرت سے محفل ہے۔ حادث سے بھروسہ ہوں۔ بے وفائی کے کوہ سے دور ہوں۔ جو کہا سو کہا۔ کیا جو کیا۔ اگر تھا آئی ہے مرنے سے کیا چارہ ہے۔" میدان جنگ میں وہ

ایک سو رہا نظر آتا ہے، جاوہر گروں کے شہنشاہ و مہم پال سے جان عالم کی رنگ ہوتی ہے تو وہ ایسی مٹائی رہاوری دکھاتا ہے کہ کشتوں کے پٹنے لگا دیتا ہے اور قیاس یاب ہوتا ہے۔ ایک اور موقع پر جب ”دو وسیطہ“ نے قوی الجہت اور قوی ”دو وسیطہ“ کو کھانے لگا یا تو جان عالم دو وسیطہ کے ذریعہ طاقت کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے: ”اگر تار کا پٹنچن ہو، میں بھی زور کروں۔ دو وسیطہ: ہم اللہ - شہزادے نے ایک ہاتھ نشانے پر دھر دوسرے سے گردن اس سرکش کی مضبوط پکڑ دھڑ سے کھینچ کر زمین پر دھڑ سے پھینک دی۔ دو وسیطہ یہ طاقت دیکھ کر وسیطہ ہو گیا۔“

جان عالم سے جو غلطیاں سرزد ہوتی ہیں، جن کی بنا پر عمر نگار سے عمل کا ضمن اور ماحقق الذی کہتی ہے دراصل اس کے نظر پر ہے، رہاوری اور یادداشتوں، داخلی حوصلہ بندی کا نتیجہ ہیں۔ اس کے اس عمل سے قصہ میں رہاوری اور وہ بھی پیدا ہوتی ہے۔ وہ ایک باعمل، ذہن کا پر اور دور جری انسان ہے۔ اگر وہ مزید شای (آرائش مظل) کی طرح بزدل و بے عمل ہو جاتا تو انجمن آرا کی تلاش میں خود لٹنے کے بجائے ساری عمر آوارہ دہری میں گزرتا اور کسی حاتم طائی کا انتظار کرتا کہ وہ ساری محنتیں خود جمیل کر، حسن بانو کی طرح، را انجمن آرا کو اس کی گود میں لا لٹائے۔ پہلا اور بزدل پڑے معاشروں کے فرد کا ذوق رہتا ہے جو مزید شای کا قہار آرا کے بڑھنے والے زعمہ معاشرے کا دور رہتا ہے جو جان عالم کا تھا۔ جان عالم ایک زندہ مواد رو جانے والا کردار ہے۔

ان بڑے کرداروں کی طرح سرور کے جانے ہوئے نقش و نگار اور اطوار مہالے میں ڈوبے ہوئے ہیں مگر سرور نے ان میں جو رنگ بھرے ہیں وہ حقیقی زندگی کے گہرے مضامین کا پتا دیتے ہیں۔ چڑت، غم، جاوہر، جاوہر کر، چڑی مار، بھلیاں، سوہاگر، چوکی وغیرہ کے پٹے اور بات چیت، جو رقم کی گئی ہے، ان سب میں حقیقت اور گہری واقفیت کے رنگ لٹائے ہیں۔ یہ سب مہالے کے باوجود حقیقت سے دور نہیں ہیں۔ یہ سرور کا کمال ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ کھنوی، معاشرے کے مسفر حیات ضرور ہیں مگر ان کا ادراک، طوابع مہالہ اور فلسفہات میں، اس قدر درجا ہوا ہے کہ ان کی مٹائی ہوئی چیزیں حقیقی ہونے کے باوجود تسلطی رہتی ہیں، جن میں واقفیت، جزئیات، دستوں اور ٹیکروں کی طرح پچھتے ہیں۔ ان کا کماؤ نظر حقیقت کی ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقیقت کو حقیقت سے دور کرنا ہے تاکہ وہ قسم کے رنگ میں رنگ جائے۔ سرور کی قوت کشش ہر زعمہ و حقیقت چیز کو مہالے کے ساتھ دیکھتی ہے اور پھر اسے خیالی چیز بنا دیتی ہے۔ یہی ان کی دست کاری ہے، یہی ان کی صنعت ہے، یہی ان کا عمل ہے اور یہی دم توڑتی مطلقہ تہذیب کی کھنوی روح ہے جس کی ترجمانی ”فساتھ گاہب“ میں ہوتی ہے۔ یہاں جس طرز فکر، جس طرز احساس، جن معاشرتی رویوں اور عقیدوں، تعینات اور نیک و بد شوگون کی جھلکیاں نظر آتی ہیں، یہی ان کے دور کا پہلا کھنوی ہے، جو سرور ہے مگر موجود ہے۔ پھر ”من“ ”پاشا و بہار“ میں دلی کی تہذیبی روح کی اس طرح ترجمانی نہیں کرتے جس طرح سرور نے ”فساتھ گاہب“ میں کی ہے۔ اسی لیے میں نے کہا تھا کہ ”فساتھ گاہب“ کھنوی ہے اور کھنوی فساتھ گاہب ہے۔ سرور نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ ”بظاہر یہ فساتھ ہے، مگر دراصل یہ ہے۔ مضمون یکایک بدل دہرے جادو ہے۔ اگر دیکھ غور و نظر جاں سے ملاحظہ کرو تو حقیقت میں کارنامہ ہے۔“

کھنوی کی طرح ”فساتھ گاہب“ کی تاریخی اہمیت بہت ہے لیکن ساتھ ہی اس میں ان لوگوں کے لیے بھی تسکین کا سامان موجود ہے جو کشش دیکھتے ہوئے اچھوتی فن کاری کی تلاش کرتے ہیں۔ ہمارے دور میں ”نمایش نامی اور تاشائی“ (Symbolistic and Impressionistic) فن کشش میں عام ہوتا ہے۔ ایسے کشش نگاروں کے

لئے "فلسفہ کا ادب" خاص طور پر دلچسپ ہو سکتا ہے۔ اس میں جو افراد آئے ہیں جیسے جان عالم، ارنسٹ آرا اور دیگر ادیبوں کا، وہ سب کھینچنے کی زندگی کے اہم اشارے ہیں۔ کھینچنے کی زندگی یا تخلیقیت کہ اس کا شاعر جب کھینچنے لگتا ہے تو لاشعوری طور پر وہ روایتی میراث کا نام لیتا ہے۔ ارنسٹ آرا "میں آتا ہوں کہ جاتا ہے۔" ڈی اگلاز اسٹون فاروٹی مرحوم نے اپنے ناول "شام اودھ" میں غیر شعوری طور پر اپنی میراث کا نام لیا ہے۔ ان کا ایک کردار نو بہار سرور کی ملکہ میراگارا کا جدید روپ ہے اور جدید روپ اس کی حد تک جان عالم کا نیا روپ ہے۔ لیکن وہ نام تھا جو اہل کھینچنے نے اپنے جیسے بادشاہ وادھ علی شاہ کو دیا تھا۔ جیسے اسٹون فاروٹی کے لاشعوری میں سب کردار موجود تھے اسی طرح اس قبلہ ب و معاشرت سے تعلق یا دلچسپی رکھنے والے ہر شخص کے لاشعوری میں یہ نام ضرور ہوتے ہیں۔ مگر یہ دو میراثوں والا قصہ (فلسفہ کا ادب) جس میں ایک طبع معمولی حسین اور روایتی کردار (ارنسٹ آرا) اور دوسرا نہایت ذہین ویاہل کردار (ملکہ میراگارا) ایک ایسا "عمرانی نمونہ" (Archetypal Pattern) ہے جو بڑے حد تک کھینچنے میں عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح دونوں کے قالب بدلے والا قصہ مشرقی "کود بادچم باد" [۱۹۵۷] سے لے کر جرجن ٹولنگر تھامس مان (Thomas Mann) تک کے ہاں ملتا ہے اور نئے معنی کے ساتھ قدرت اور جسم کے تعلق کا تجزیہ بن جاتا ہے۔ سرور نے دکھایا ہے کہ وہ میراث اور شاعر سے جان عالم کے جسم میں آ کر اپنا کردار اپنی ضرورت نہیں بدل سکتا اور اسی لیے ملکہ میراگارا کبھی جاتی ہے کہ یہ جان عالم نہیں ہے۔ "فلسفہ کا ادب" کا اس طرح، جسم اور روح کے تعلق سے ایک نفسیاتی اور اشاراتی (Symbolistic) مطالعہ ہو سکتا ہے۔ اسی طرح وہ تاریخی جان جو اس قصہ میں قدم قدم پر ملتے ہیں تاریخی تکنیک کے دائرے میں آئے جاسکتے ہیں۔ یہاں میں جو تاثرات کا ذکر ملتا ہے وہ ایک مثالی (Ideal) صورت اختیار کر لیتا ہے اور "حقیقت" کو ایک تخلیقی دنیا میں لے جاتا ہے۔ زبان کی بناوٹ و تعمیر جس جس کے ناولوں میں تجزیاتی زبان کے قریب آ جاتی ہے۔ "ساختیات" (Structuralism) اور "تجزیر" (Deconstruction) کے ساتھ ان بھی "فلسفہ کا ادب" کے جہلوں کی ساخت اور عبارت کی بناوٹ و تعمیر میں نگار کے موافق رول مل سکتے ہیں اور خالق کھینچنے کی قرآنی بحث کی طرح مصنف و تصنیف اور قاری کے درمیان رابطہ قائم کر سکتے ہیں۔ اب مطالعہ ادب کو نئے ابعاد (Dimension) دینے کی ضرورت ہے۔ اپنے کلاسیکی ادب کو نئے نئے جدید طریقوں سے دیکھنے اور دکھانے کی ضرورت ہے۔ ہمارے لکھوں نے اپنی موافق موافق میں، ان نظریاتی مباحث کو جان کرنے پر توجہ دینا ہے جو پہلے سے امریکہ، برطانیہ و یورپ کے مصنفوں کی کتابوں میں موجود ہیں لیکن ان نظریات کا اپنے کلاسیکی ادب اور جدید ادب پر اطلاق کر کے نہیں دیکھا اور دکھایا ہے۔ اب تک ہمارے ہاں زیادہ تر آدھ کر (Imported) ناول پر اپنی زبان کی میراث کے کام ہوا ہے۔ عملی طور پر ہمارے لکھوں نے "ساختیات" کو "تجزیر" کا مطالعہ کرنے سے پہلو چلایا ہے۔ "فلسفہ کا ادب" میں اس نوع کے مطالعے کی محتاجات بلکہ بہت محتاجات ہیں۔ "فلسفہ کا ادب" اپنے دور کی ترجمانی تو کر رہا ہے مگر ان مطالعات سے وہ ہر دور اور ہر زمان کے لیے معنی خیز ہو جاتا ہے۔ اس کی بناوٹ میں ایک ادبی زندگی موجود ہے اور مادہ و کھینچنے میں بھی اس کا وہ نام مسلم ہے۔

"فلسفہ کا ادب" کا مطالعہ یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن وہ پہلو اس کتاب بھی ایسے ہوتی ہیں جن پر اب تک سے بات کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک "تہذیب و معاشرت" کا پہلو اور دوسرا اس کا "اسلوب بیان"۔

تہذیب و معاشرت کے لحاظ سے "فلسفہ کا ادب" کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں آصف الدولہ سے لے

کر دیا۔ پہلی شاہدیک کا گھنٹہ ایک نظر میں سامنے آ جاتا ہے۔ زندگی کے رنگ پہلو ہوں یا تصورات کے رنگ۔ رنگ، یہ سب تصور ہیں کہ سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں۔ بادشاہ وقت پر ہنستا ہے تو کہا رکس ادا کی جاتی تھیں۔ بادشاہ کے معمولات کیا تھے۔ رخصت کے وقت امام ضامن کیسے اور کیوں باغداد جاتا تھا۔ خوش فہم اور بد فہم کیوں کیا اور کس قسم کے تھے۔ سنت کیسے پائی جاتی تھی۔ قصہ دوستی کا زندگی میں کیا وجہ تھا۔ غرض کے کیا مشغلے تھے۔ شاعری اور مثنوی کے کیا رنگ تھا اور اس کی کیا اہمیت تھی۔ اس معاشرے میں ”چھوٹی است“ (عوام) کی کیا حیثیت تھی۔ شعر و شاعری کے ساتھ شرف کیسے گنشم کرتے تھے۔ غلبہ بازی میں جیسے ہز بازی، مرغ بازی، چنگ بازی وغیرہ کی کیا صورت تھی۔ لوگ کیسے سوچتے تھے۔ ان کے عقائد کیا اور کیا نظر کیا تھا۔ سرداران ساری باتوں کو قہے کا جزو اور حقیقت کو حاسم بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہی سروکار کمال امن ہے مثلاً چنگ کے جان میں یہ چند قہے دیکھیے:

”چنگ ایسا بادشاہ لڑا کہ نزدیک دور مٹھور ہے۔ سزا بچھڑتا دور اور اس کا چنگ غیراتی یا چنگی کے ہاتھ کا اثراتی کی گھاٹ کا درستم کی حافیت لگ کر لے والا، محنتی ہاتھ پاؤں پر مولوی ممدو نے ایسا لڑا کہ ممدو آج بڑھایا کہ کڑوہوں سے اس بیچ میں عبادت چھوٹی اور دوزخ دوزخ اور لونی۔ آکھ بھا کر چنا تو زائر شیعہ خاص کا چنگ نہ چھوڑا۔ مرزا نظر علی نے ہاتھ اور نظر میں یہ دو ایم بچایا کہ سات ہزار کا چنگ، نہ صابینک کہ بڑھایا۔ چھ سات سیر دور پر گھٹ بڑھ دیکھی۔ کٹا کھی کے ہاتھ نہ آیا۔ مردان یک، مٹھور نے والا دیکھا نہ تھا۔“

نئی نئی ایجادات و اختراعات کا اثر و سبکی روز مرہ کے مشغلے ہیں مثلاً جو سات ساری میں فی فی فی فی فی ہمارے ہیں۔ ”غرض کہ جو چیز میں یہاں فی نہیں اور ایسا طبیعت سے کارنگروں نے کالی اسٹک سے آج تک نہ ہوئی تھی۔ زور دوزی ایسی ہی، یہ باریکی بھنی کہ باہر بند اور کی کی جاتی جو پائیں، بھانے چند ہر بیچ اپنے سر پر لگائیں۔ اٹھائے حیرت کی بات ہے، سطرانی روپے کی ساتویں گھاٹوں کی اور کی۔ اور جو تھکنا خردوگ کا دراصل نے اس لوگ جوگ کا بایا کہ جہاں کو پھندا یا۔ ”آرام پائی“ جس کے ہاتھ آئی، اول نے عین پایا۔ پانچ اشرنی دھنیا گھاری نے دے کر جو تھکوا یا۔ چالیس سال جہاں کی دیکھ بھال کی، ایسا شہر یہ لوگ نظر سے نہ گزرتے۔“

اسی طرح قدیم قدم پر اس معاشرے و قہے کی مٹھو ہوائی تحریک و زندہ فلسفاتی تصور میں نظروں کے سامنے آتی جاتی ہیں اور یہ سب دلچسپ و حیرت ذائقے کا حصہ بن کر آتی ہیں اور قہے کے ساتھ چلتی ہیں جن سے چلاب نظر فلسفاتی رنگ لگھ اٹھتا ہے۔ ایسی جان دار زندگی سے بھرپور تصور ہیں ہمیں اس دور کی کسی اور تصنیف میں نظر نہیں آتیں۔ انھما اس تصنیف کا حسن ہے جس میں روپا گوڑ سے میں بند کر دیا ہے۔

انجمن آرا سے جان عالم کی شاہی ہوتی ہے تو یہ شاہی بھی قہے کا جزو ہیں کہ سامنے آتی ہے اور اسی میں وہ ساری رسوم ادا کی جاتی ہیں جو شرف کے اس معاشرے میں ادا کی جاتی تھیں۔ مانجے کا دلچسپ بیان آتا ہے۔ مانجے کی دعوت میں جو کھانے کھاتے جاتے تھے وہ جان میں آتے ہیں۔ بندوں کے لیے الگ کھانا اور مسلمانوں کے لیے الگ کھانا۔ مانجے میں جو سامان ساتھ لیا لڑا کے دالوں کی طرف سے جو ہندی ان سب کا احوال۔ برات کی برات کا احوال، افوش کی ہمدی، برات دکن کے دروازے پر کھینچی ہے۔ گھر کھینچے پر برات، رسم تصور و عمل سے دلچسپی کیلیے۔

مجھ رکھت اور خوشبو نہیں، آرائش و زیبائیت کا بیان۔ پھر اصل کا سلوب صورت حقیقی اور انشائیہ بیان آتا ہے۔ شادی کے بعد چوتھی چالوں کی رہنمائی اور پھر ایک عرصے بعد بیان عالم اپنے وطن لوٹنے کے لیے انجمن آراء اور بادشاہ سے کہتا ہے۔ اسی کے ساتھ رقص و ہنسی کا حقیقی خلاصہ بیان آتا ہے۔ اس معاشرت و تہذیب کو بیان کرتے وقت سادے اصطلاحی الفاظ موقع و جگہ کے مطابق قصے کا جزو بنی کر اس طرح استعمال میں آتے ہیں کہ اس تہذیب کی حقیقی روح محو سے بول رہے ہیں۔ اور وہی تہذیب کی اس معاشرت و تہذیب کو بیان کرتے کرتے سرور کو خیال آتا ہے کہ یہ قہر و کئی اور دروازے کے ایک ملک کے بادشاہ کی شادی اور رسوم کا بیان لکھ رہا ہے تو غلطی بیان میں حقیقت کا رنگ پیدا کرنے کے لیے سرور کہہ اٹھتے ہیں: "فرض کہ وہ منزل، ہمارا منزل، بلکہ اس میں ہمارے قہار ہیں، یہ مگر ہے، لکھنؤ والوں سے، میرے دیکھنے کو آئے۔ بادشاہ کئی ملک کا ہو لکھنؤ سرور پر سوار رہتا ہے اور اس تہذیب کی وجہ سے "فسانہ عجائب" پڑھتے ہوئے ہم سادگی دینا کو بھول جاتے ہیں اور صرف لکھنؤ ہی میں پڑ جاتا ہے۔ عبدالحکیم شرکی کتاب "مشرقی تہذیب کا آخری نمود" اور ہندو رتن ناتھ سرشار کا "فسانہ آزاد" بھی "فسانہ عجائب" کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ "فسانہ عجائب" اپنے اسلوب بیان ہی کی وجہ سے منفرد کتاب نہیں ہے بلکہ لکھنؤ کے تعلق سے لگی دے "کتاب تہذیب" کہتا چاہیے۔

اسلوب بیان کے تعلق سے ہم پچھلے صفحات میں چند پھولوں کی کرکے ہیں۔ اب یہاں یہ اور کہنا ہے کہ "فسانہ عجائب" کا نام عموماً "عجیب" رنگین عبارت کے تعلق سے لیا جاتا ہے اور خصوصاً اس کا "دوباپ" جس میں لکھنؤ کا بیان آیا ہے اور تہذیبی اہمیت کی وجہ سے سرور کا شاہکار ہے، مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے دور میں جو غور و فکر کا کالج کی سادہ سڑ سے اپنا رشتہ جوڑ کر سرسید کی تحریک نثر سے مل گیا ہے سرور کے اس طرز و شاہانہ انداز کے دور کے ادب کا فائدہ ہی جاتی ہے لیکن اگر سارے "فسانہ عجائب" کو دیکھا جائے تو یہ اسلوب بیان دور گوں میں سامنے آتا ہے۔ ایک وہ جو "دوباپ" اور ہر باب کے ابتدائی چند جملوں کا گاہ کا مظهر کے بیان میں اپنا جلوہ دکھاتا ہے۔ جس پر نہ صرف عربی و فارسی الفاظ کی گہری روایتی چھاپ ہے بلکہ اس کی تنوع و لفظی عبارت اپنی پہلی رنگینی کے ساتھ جلوہ دکھاتی ہے لیکن یہ اسلوب بیان صرف دیباچہ اور انجمن حوصل تک محدود ہے۔ دوسرا اسلوب بیان، جیسے ہی قصہ فرا آگے بڑھتا ہے، سامنے آنے لگتا ہے۔ اس اسلوب میں رنگینی موجود ہے لیکن یہ رنگینی سادگی سے ملی ہوئی ہے اور اس زبان سے قریب تر ہے، جو شرفائے لکھنؤ بولتے تھے۔ شعرو شاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج تھا اور اسی لیے شاعری اس دور میں زندگی کی سب سے اہم سرگرمی بنی جاتی تھی۔ سرور خود ہی تہذیب کے آویں تھے۔ انھوں نے نثر میں شاعری پیدا کر کے اسے ایک ایسا اوتکار رنگ دیا ہے کہ یہ تہذیب "فسانہ عجائب" کے اسلوب بیان اور طرز فکر میں سمٹ آتی ہے۔

نثر کی رنگینی کے معنی یہ ہیں کہ نثر میں زیادہ سے زیادہ وہ خصوصیات پیدا کی جائیں جو شاعری کا جزو اعظم ہیں یعنی شاعرانہ خیال کے ساتھ ذہن و آہنگ، لفظوں کی ترتیب، قافیہ اور متنازعہ، واضح کو نثر میں اس طرح لا دیا جائے کہ نثر پڑھتے ہوئے شعر کا سانس لگے۔ اس دور کا فرد شعر کے علاوہ شاعری کو نثر میں بھی دیکھنا پسند کرتا تھا۔ سرور نے بھی کام اس فرق کے ساتھ کیا کہ ان کی نثر رنگین ہوتے ہوئے "نثر" "عہدی" یا "انشاء" اور "نظم" کی طرح رنگین نہیں ہے۔ سرور کی نثر کی دنیا میں قہر و سادہ ہے جو قصے کے بیان میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ قصے کی نثر کا اسلوب بیان سادگی میں رنگینی کا ترجمان ہے۔ اختصار، جس کی خوبی اور سرور کا تہذیبی ذہن، جس کا صحن ہے۔ سرور نے بار بار نثر میں

جور و جہل کیا ہے، ان کی کوشش یہی رہی کہ رنگین کو سادگی سے قریب لایا جائے اور جو "لفظ و کثرت طلب، غیر مستعمل، عربی و فارسی کا مشکل ہوا سے دور کیا جائے"۔ اس عمل میں انھوں نے "دوست کی خوشی سے کام رکھا"۔ آپ کو یاد ہوگا ان کے دوست "آستانے باس" نے بھی فریادیں کی تھیں کہ "قہے کی زبان لغت سے صاف ہو..... جو روزمرہ گفتگو ہماری تمہاری ہے، یہی ہونا ضرور ہے جس میں قہے میں یہی اسلوب بیان اختیار کیا ہے اور دوست کی خوشی سے کام رکھا ہے۔ یہی اسلوب سارے قہے کی بنیادوں میں موجود ہے مثلاً:

"یہ کہہ کے بادشاہ و بیچان عام میں رونق افروز ہوا۔ انجمن آرا کو ماں نے طلب کیا اور دو چار مظاہرین، آقا حسن رسوہ، محل دار، جہاں دیدہ، قدیم جوحیں، انجمن ملا، شہرلوہی کی مجلسیں بھی، یہ خبر سن کر، بے بلائے آئیں۔ اس نے پہلے اپنی کوٹھ سے لگایا، پیار کیا۔ پھر کہا: سلو پیاری! دنیا کے کارخانے میں بدتم ہے کہ بادشاہ کے گھر سے فقیر تک، چلی کسی کی ماں باپ پاس ہمیشہ نہیں رہتی اور غیرت دار کے گھر میں لڑکی جوان، ہر وقت رنگ کا نشان، عفت کا سامان ہے۔ اور خدا رسول کا بھی عظم یہی ہے کہ جوان کو اغوا نہ کھو، شادی کر دے۔ ورنے ان باتوں کے، ایک شخص نے تمہارے واسطے گھرا چھوڑا، سلطنت سے ہاتھ اٹھا، کسی آفت سے محفوظ رہا، یہ کھیل کیا۔ کیا کیا یا نہیں کھیل گیا۔ سر بھی اور جاں جو کھوں کی۔ جب تم نے ہم کو دیکھا، ہم نے تمہاری صورت دیکھی۔ شکل میں پر ہی شاں..... انجمن آرا نے یہ سن کر سر جھکا لیا، رونے لگی۔"

یہ اسلوب بیان و بیانیہ کی رنگین مٹر سے مختلف ہے لیکن سرور کی "آواز" یہاں بھی واضح طور پر سنائی دے رہی ہے۔ اس مٹر میں بھی ایک آہنگ ہے، جملوں کا اختتام ہے۔ زبان نکالی و ہمارا ہے۔ لغت سے صاف ہے اور روزمرہ گفتگو وہی ہے جو اس دور کے شرفا میں رہتی تھی۔ خطے چست اور مربوط ہیں۔ ستر چڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے فرش پر سلیب کا چاندنی چھٹی چھٹی ہے، اصنافی قلمیں اور گاد کھینچیں یہ لگا ہے۔ اس مٹر کا سوا بھیجی کی "سب دس" سے فضلی کی "کر بل کھا" سے، جیسین کی "طوڑ مر صبح" سے مقابلہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ اب ستر سخی پاکیزہ، صاف اور پراثر ہوگئی ہے۔ سرور کے ہاں اور مٹرا پہنچنے اور قہا کا ایک طویل سفر طے کر گئی ہے۔

رجب علی بیگ سرور کے اس اسلوب بیان کی ایک خاص اور قابل ذکر خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق اس کردار یا شخص کی بول چال کا پورا خیال رکھتے ہیں، جس کے منہ سے وہ جملہ ادا ہو رہا ہے۔ اگر وہ بادشاہ یا ملکہ کی زبان سے ادا ہو رہا ہے تو اس کی عظمت و دلچراگی ہوگا۔ اگر کسی خواص یا خلعہ سرا کی زبان سے تو اس کے الفاظ اور فقرے کی نوعیت الگ ہوگی۔ اگر کسی چننے کی زبان سے تو اس کا رنگ اچھلک ہوگا۔ بھلیاؤں کی زبان الگ ہے اور چننے والی زبان پر چڑھتے ہوئے الفاظ اپنے انداز کے ہیں۔ مورد قی کی زبان دلچہ، جس طبقے سے وہ عورت تعلق رکھتی ہے اس کے مطابق ہے اور جدا ہے۔ جاں عالم بھلی یا انجمن آرا کو دیکھتا ہے اور غشی کھا کر گر پڑتا ہے اور پھر ہوش میں آ کر دونوں کے درمیان جو کشمکش ہوتی ہے اس کے زبان و بیان اس سے مختلف ہیں جب جاں عالم اور ملکہ مرزا دیکھتی ہارنے اور بات چیت کرتے ہیں۔ وہاں بھی خواصوں کی زبان دلچہ شہزادی مرزا کی زبان دلچہ سے مختلف ہے۔ خطے صاف اور شہزادہ سے پاک ہیں۔ ان موقعوں پر انکی مٹر سامنے آتی ہے جو شعور کے ساتھ ایک ایک سے درست اور جس کے قہہ چک سنوے ہوئے ہیں: "مٹی اور پاکیزہ اور ایسی ہی پر لطف و رنگین کہ چڑھتے ہوئے دل لگتا

ہے اور شاعری کا اسلوب آتا ہے۔ سب ضرورت ممکن وسیع جس میں صنائع پہنچ اپنے رنگوں کے ساتھ شامل ہیں اور نثر کی روایت میں اضافہ کر رہے ہیں۔

اس اسلوب بیان کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ساری نثر کا بنیادی جملہ جھوٹا ہے۔ ہر جملہ پچھلے جملے سے پیوستہ اور اگلے جملے سے مربوط ہے۔ ہر لفظ جملے کو سماتا ہے اور کیفیت کو بڑھاتا ہے۔ ہر لفظ صاف آہنی کی طرح شفاف، جھلک رہا ہے، پاک۔ گہنیے کی طرح جزا ہوا، شہزادہ چان عالم انجمن آرا کو لے کر رخصت ہوتا ہے۔ یہاں انجمن کی داخلہ دہائی کیفیت کی تصویر چھوٹے چھوٹے جملوں سے سرور لے اس طرح اجاگر ہے کہ انجمن پر نقش ہو جاتی ہے۔

”اس وقت بادشاہ سر اسیم۔ وہ جس کا حال پاس دولت سرا میں پھرا آیا۔ وہ یہاں بایا شہزادہ ۱۰ جزا ویران نظر آیا۔ بازار میں چاہتا چارنگ گل، سر شام پکڑی خانہ، اندھیرا پاگل۔ جس طرف دیکھا، لوگ جھگے ہانڈے ہلکے کر چلے گئے۔ بازار میں گھلتے گئے نثر جڑے تھے۔ لوگ سوز و غارت سے دو ہندو کا میں بند۔ جو جہاں بڑا تھا، شہزادے کی رخصت کا ذکر کر رہا تھا۔ وہ شخص اگر باہم تھے پاول نہ تھے۔ کوئی سوتا تھا، کوئی چپکا بڑا ہوتا تھا۔ بستی سنان، بازار میں سنانا۔ مٹلی خدا اعدہ کی جٹا۔ بادشاہ کو ہوتا خلق ہوا۔ رنگ فنی ہوا، دل سینے میں شق ہوا۔ گل سرا میں آیا۔ وہاں بھی چھوٹے بڑے کو لٹکین پایا۔ لوگوں کے مزاج جدا ہو گئے، سب اس یہ سب رشتہ کے ذریعہ فراق میں اسیر بنا ہو گئے۔ علی الخصوص انجمن آرا کی ماں، جس کی نظر سے وہ چاند سورج چھپ گئے۔ زمانہ آنکھ میں تیرا ہوتا، راول ٹم سے خار خار، حیرت میں نقش و نگار ہو رہی تھی۔ آنکھوں پر زور تھا، زور زور رو رہی تھی۔ بادشاہ نے بھایا ہاتھ منہ دھو لیا، بیکہ نکلا یا۔“

یہاں نثر میں وہ خصوصیات موجود ہیں جو اسے یقینی طور پر پہچانتی ہیں۔ بڑے بڑے ہونے لطف آتا ہے۔ یہاں انجمن سادگی میں اس طرح شکل مل گئی ہے کہ نثر مزاج کی رنگینی کے باوجود اپنے لگ و جو قائم کر لیتی ہے۔ یہ ”نور مزاج“ کی ہی عمارت نہیں ہے جہاں نثر خود کو کم کر کے شاعری بن رہی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ نثر نے خود کو شاعری سے آزاد کر کے اپنی الگ حیثیت قائم کر لی ہے۔

اس نثر میں ایک ایسا آہنگ ہے جو جملے کی رفتار کو صبر کرتا ہے۔ خصوصاً اسلوب میں کبھی ہوتی اس عمارت کو آہستہ آہستہ ہی بڑھا جا سکتا ہے اور اس سے دلچسپ بیان پیدا ہوتا ہے جو ”فسانہ عجیب“ کا مخصوص لطف ہے۔ اس آہنگ میں انیسویں صدی کے ہندوستان کی رفتار زندگی چھپی ہوئی ہے جہاں گھوڑا سب سے زیادہ چیز رفتار تھا۔ یہی وہی رفتار ”فسانہ عجیب“ کی رفتار میں بھی موجود ہے۔ اسی لیے چھوٹے چھوٹے جملے طویل قصبے کی منزل پہ منزل مسافت طے کرتے ہیں اور ان سے پیدا ہونے والے آہنگ انھیں چھوٹے چھوٹے جملوں سے وہ جھکا پیدا کرتا ہے جو سرور کے اسلوب بیان سے مخصوص ہے مثلاً وہ بیان دیکھیے جو جی ہری جی اور بندر (شہزادہ) کے درمیان ہوتا ہے۔ یا مہر کی جنگ کا بیان دیکھیے، یہ بیان عربی قافی الفاظ سے لہے پھرتے نہیں ہیں۔ عمارت بھی پر لطف نہیں ہے جو ”فسانہ عجیب“ کے ”ویسا ہے“ کا خاص رنگ ہے۔ یہاں کسانالی زبان استعمال ہوئی ہے جو قصبے کے اسلوب بیان کی قافیہ ذکر خصوصیت ہے۔ یہاں کہاتیں، عمارات، طبقاتی و پیشہ وروں کے کسانالی الفاظ ایسے بھراؤ اور مسرت و گل کے

مطابقتی استعمال ہونے چلی کہ بیان کا لطف چمک اٹھتا ہے۔ ایک موقع پر انجمن آرا کو حاصل کرنے کے بعد جان عالم اپنے وطن لوٹا ہے تو حسب وعدہ ملک میرٹھ سے بھی ملاقات کرتا ہے اور انجمن آرا کے مشورہ و اجازت سے اس سے کئی نکاح کرتا ہے۔ اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے:

”اب معمول یہ ظہر ایک شب انجمن آرا کی دوسری رات ملک کی ملاقات ضمیری مکران دونوں میں دو روز درمجمعت، انصاف کی بڑھی کہ شہزادے کی عاشقی نظر سے گر گئی، نظری ہوئی۔ اور بھی ہے جو طرفین سے عجیب المظہرین ہوتے ہیں، ان میں رشک و حسد، درج و مال، دخل و گھس پاتا، شکوہ و شکایت لب تک نہیں آتا۔ کی کلی، ذرا، بغض، عدوت، خواہ مخواہ کج بھٹی، دانائ کل کل، روز کی تو قہ میں جس، چھوٹی امت پر شتم ہے۔ لاکھ طرح انھیں سمجھائی، تشبیہ و تمثیل دکھائی، لیکن ان لوگوں سے مجھ تک جھانک گزری مگر بھین سے رہا نہیں جاتا۔ آخر کار یہ ہوتا ہے کہ آدمی سر ہکا کر دیتا ہے۔“

جان کے ان مختلف رنگوں نے قہر کے ساتھ مل کر اسلوب جان میں ایسا مجموعہ پیدا کر دیا ہے جس میں ”فسانہ لاجب“ کا حسن سوز سنگار کے ساتھ نغمہ اٹھتا ہے۔ اس تصنیف کے اس اسلوب جان کی عام شہرت نے، جس اس کے ”دیباچہ“ میں نظر آتا ہے، قہر والے حصے کی شہرہ کو نظر سے اوجھل کر دیا ہے۔ یہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے زمانے میں بہت کم لوگوں نے اس کتاب کو پوری طرح چمکا ہے۔ عام طور پر انسانی کتابوں میں بھی انقباض، دیباچہ، کے ”جان لکھنو“ سے لیا جاتا ہے۔ اس کتاب کا مطالعہ ”چند تحفہ“ کے سامنے لے کر دیا کرتا ہے۔ جان کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کرتے ہیں۔

اس اسلوب بیان میں ایک فن ہے، مہالہ جس کی روح میں شامل ہے۔ تجردی بدل بدل کر بات کہنے کا ہنر ہے۔ بات کو سادہ، سوار کر فائن کرنے کا طبع ہے۔ قہر کے استعمال سے نثر میں ایک جھونک اور روانی پیدا ہوتی ہے۔ قاری نثر کو گھونٹ گھونٹ کر لے لے کر پیتا ہے۔ شاعری کی دلچسپی اور وزن و آہنگ سے جان کی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ اس اسلوب میں ایک توازن ہے۔ ہر چیز اچھی ہی آتی ہے جتنی اُن کی کج آتی چاہیے۔ عبارت کے سچے سچے ایک فقرہ آتا ہے جو ہم قابل ہوتا ہے جو بات کی وضاحت کرتا ہے اور چمکتے ہوئے دل کو بھاتا ہے۔ یہ فقرہ عبارت کے درمیان اسی طرح نمایاں ہوتا ہے جیسے دریا میں تیرتے ہوئے کوئی بڑا کنگا گاہ گاہ اپنا سرو پر اٹھا کر اپنے وجود کی ضرورت بتا رہا ہے۔ یہ انداز بیان سرور کے ساتھ، مخصوص ہے، منفرد ہے۔ یہ فقرہ صرف فسانہ لاجب ہی میں نہیں بلکہ ان کی دوسری تصانیف مثلاً ”فسانہ مہرت“ اور ”شرار عشق“ میں بھی یکسانیت کے ساتھ ملتا ہے۔ یہ فقرہ اثر و تاثیر کے لحاظ سے اسی طرح کام کرتا ہے جیسے کسی سسدر کے بڑا کتیرا یا مسخرہ کا آخری جزو۔ نثر میں اسے ”تیپ کا فقرہ“ کہنا چاہیے۔ ان ”تیپ کے فقرہ“ کو جہز مل میں درج کیے جا رہے ہیں سیاق و سباق کے ساتھ سرور کی نثر میں دیکھیے تو پتہ چلے گا کہ صرف لطف آنے کا بلکہ یوں معلوم ہوگا کہ تیپ کے شعر یا مصرع کی طرح اس تیپ کے فقرے سے نثر کی تاثیر میں بے حد اضافہ ہوا ہے۔ یہ فقرے جاودا اثر ہیں۔ مثلاً

(۱) ”اس وقت تو یہ کل تو سن بیٹھ کو تار پاز ہوا قہر کا بہانہ ہوا“

(۲) ”اس کا بیٹ شہنشاہ جاہداں ہے، کوئی دم میں شہرہ آئے گا، کچھڑا اچھائے گا“

(۳) ”سپاہ باقی اندھ اس حیرہ بخت انگوں ساری گزار ہوئی، مذہبی اور دھرم ہوئی“

(۳) "اس میں ہارنے ہماری کی وجہ سے یہاں ہار کی"۔

(۵) "غرض جو بولا وہاں مارا گیا، جان سے بے چارہ کیا"۔

اب "لسانہ جبریت" (۵۸) سے یہ نکلے دیکھیے

(۶) "زمانے کا رنگ اور ہوا، نیا سب طور ہوا"

(۷) "زردی کوہ کیچے کے انسان مستحضر ہو، جس دم بد نظر ہو"

"شرار حقیق" (۵۹) کے یہ دو جملے غور سے دیکھیے

(۸) "مستی میں، اچاڑ میں، دوست اور پہاڑ میں ڈھول کے روتی تھی، جہاں کو کھوتی تھی"

(۹) "مصلحت کا رنگ چاندوں سے جدا ہے، بڑھاپے میں جوانی کا مزہ ہے"

(۱۰) "جس جگہ نراس کا مارا گیا تھا، جان سے بے چارہ کیا تھا"

اگر بلاشبہ جملہ ہی اسی اسلوب میں جان کو دیکھا جائے تو یہ انوکھا اسلوب ہے اور اس انوکھی معاشرت و تہذیب کا ترجمان ہے۔ جو مطلقہ تہذیب کے ایک جزیرے میں، آصف الدولہ کے دور سے لے کر راجہ علی شاہ تک، اردو ناول کے ساتھ، یہ وہاں چڑھی تھی۔ اس اسلوب میں اس قہقہے کو بچہ سے ہوئے اکثر ایک، دو یا تین جملے کی جڑ سے اسے اپنی طرف کھینچتے ہیں تو یہ شہر اس پر بھی جاری ہونے لگتا ہے اور اس وقت سرور کا اسلوب بیان ایسا اثر کرتا ہے کہ اس کی طرح کی زبان اور فقرے قاری کے منہ سے بھی نکلنے لگتے ہیں۔ یہی رنگ دہن یا تھوڑے سا "فصاحت آواز" کی تڑپ میں مارا کر اثر دیتا ہے جس میں اضافہ کیا تھا، یہ رنگ کھنکھانے کے ماحول میں قدرتی رنگ تھا اور اس دور کے شرفاء سے صرف پسند کرتے تھے بلکہ خود بھی اسی قسم کی مہارت ہوتے تھے۔ سرور کا اسلوب ایک گزرتے ہوئے دور کا لہجہ ضرور ہے لیکن اس کا مخصوص اثر آج بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس تہذیب کی ترجمانی اسی اسلوب میں ہو سکتی تھی اور اسی لیے یہ اس تہذیب کا شاہکار ہے اور اردو ادب کا "کلاسیک" ہے جس کے اثرات "سروش خٹن" (سید غلام الدین حسین خٹن) (دہلوی)، "عظیم جبریت" (جعفر علی شیدان)، "لسانہ جبریت" اور "کل مشت بے بیش" (فدا علی بیٹش)، "شرح اندر سہا" (لسانہ کھلوی) وغیرہ میں بھی واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ جن کی تفصیل ذاکٹر فیض مسعود نے اپنی کتاب میں دی ہے (۶۰)

جہاں تک زبان کا تعلق ہے "لسانہ جبریت" کی زبان مستحضر دکھائی ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ وہ ہندی بھاشا پر مبنی الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں جو مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی زبان کا حصہ تھے۔ اس میں بہت سے الفاظ و تراکیب ایسے آئے ہیں جو تاریخ کے دور میں ترک کیے جا رہے تھے لیکن اس زمانے کے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ سرور نے وہی زبان لکھی ہے جو سرور اور اس وقت کے شرفاء بولتے تھے۔ بہت سے محاورے آج کے محاوروں سے مختلف ہیں لیکن اس زمانے میں اسی طرح بولے جاتے تھے۔ یہی صورت تو کبیرا جانیہ کی ہے۔ اس میں شرفاء کی کسانوں کی زبان انھیں کے انداز میں استعمال ہوتی ہے۔ زبان کی یہی صورت تاریخ کے دوج ان اول میں موجود ہے خصوصاً اس نقطے میں جو تاریخ کی زیر نگینی چار ہوا تھا (۶۱) اور جس پر شاگرد تاریخ علی لودھا رنگ کا حکم ابھی نہیں چلا تھا۔

رشید حسین خاں نے بعض مترکب الفاظ و استعمال کی نشان دہی کی ہے (۶۲) اگر سرور لفظ "ساقی" کو "حام

واقعہ کے معنی میں استعمال کر رہے ہیں یا ”چند مرثیے میں“ یا ”چراغِ جاں“ یا ”نکتۂ قلبی“ یا ”معنی نکتۂ آفرین“ یا ”ایک دم کا بیجا ہوا“ یا ”وہ اور“ کو ”کا ایک ساتھ استعمال ہوا ہے۔“ (اس مرثیے میں شذوذ اور دو ادنیٰ پر غور میں ان سرسبز ضرر کو ٹٹے کر) ”کیاں“ ”وہ“ ”پہ معنی“ اس ”استعمال ہوا ہے جو یہ سب سرود کے زمانے میں اس طرح بھی بولے جاتے ہیں گے اور سرور کے ہاں کیاں سے اور کیسے آئے؟ اسی طرح مجمع الجمع جیسے اسودات یا واحد فعل جیسے ”سوسہ جہاز..... جانا تھا“ بھی شرف اسی طرح بولے تھے۔ آئین نے خود ایک شعر میں مجمع لامل اور واحد فعل کے ساتھ اسی طرح پائے جا رہے: جہاز ہاں شجر سایہ دار راہ میں ہے۔

اس دور کی زبان کا اسانی مطالعہ تاریخ و آئین اور وزیر درہنگ کے ذیل میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی کے ساتھ قسبات کاغذ مرتبہ رشید حسن خان (۶۳) قسبات کاغذ مرتبہ سید سلیمان حسین (۶۴) اور قسبات کاغذ مرتبہ طاہرہ بیگم (۶۵) کی فرائض بھی اس مطالعے کے لیے مفید ہوں گی۔

اب آفریں آگے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے، چند باتیں سرور کی شاعری کے بارے میں یہاں کرتے ہیں تاکہ سرور کا یہ مطلق مطالعہ پوری طرح مکمل ہو جائے۔

سرور شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی تھے اور حسب ضرورت مختلف اصناف میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ ۱۳۳۹ء میں نوازش عرف مرزا دہلوی (۶۶) کے شاگرد تھے اور حسب ضرورت مختلف اصناف میں طبع آزمائی کرتے تھے۔ ۱۳۳۹ء میں انھوں نے اپنی پہلی تصنیف ”قسبات کاغذ“ لکھی اور اس کے کم و بیش ۲۴ سال کے بعد، واحد علی شاد کی فرائض پر، ”تاریخ شمشیر خانی“ کو فارسی سے اردو کیا اور ”سرور سلطانی“ نام رکھا۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اس ۲۴ سال کے عرصے میں وہ جتنا شاعر بھی ہو کر رہے ہوں گے جس کا پچاس ہفت سے بھی پندرہ ہے کہ اس دور کے بہت سے تذکرہ نویس میں سرور کا نام بحیثیت شاعر شامل ہے۔ طبقاتِ سخن از جہا و عشق میر غنی میں ان کے (۱۶۳) اشعار منتخب و شامل کیے گئے ہیں۔ شجرہ الی لال بے بکر نے ”تذکرہ بے بکر“ میں سرور کے (۵۳) اشعار شامل کیے ہیں جن میں سے سات وہ ہیں جو ”طبقاتِ سخن“ میں شامل نہیں ہیں۔ (۶۷) اسی طرح ”مہار شاعر“ از غوب چند ذکاۃ ”طبقاتِ شعرائے ہند“ از فیض و شفی کریم الدین۔ ”گلشن بے خار“ از مصطفیٰ خاں شیخو اور ”سخن شعرا“ از عبداللطیف خاں نساخ، خوش معرکہ ”زبا“ از سعادت خاں ناصر اور ”تاریخ ادبیات ہندوئی و ہندوستانی“ از گارسیں دتاسی وغیرہ میں بھی سرور کا ذکر ملتا ہے۔ بلکہ ”خود قسبات کاغذ“ میں جہاں سرور نے میر سوز، میر سودا، نوازش، مختار، شیخو، ہوش، ناسخ، جرات، انکاء، مصطفیٰ کے اشعار دیے ہیں وہاں اپنے اشعار پوری پوری فرائض مسلسل کے بعد ایک نظم اور ساتی نام بھی درج قصہ کیے ہیں۔ ”نثر نثرہ لالہ“ میں کم و بیش (۷۵) اشعار کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے جو پرنس آلف وٹز کی شادی کے موقع پر لکھ ونگواریا کی خدمت میں مہاراجا داس نے پیش کیا تھا۔ ان سب باتوں سے پتا چلتا ہے کہ سرور باقاعدہ شاعری کرتے تھے لیکن جب تصنیف کے (۱۶) سال بعد ”قسبات کاغذ“ پہلی بار ۱۳۵۹ھ/۱۸۴۳ء میں شائع ہوا اور واحد علی شاد کی مدد سے میں آ کر وہ ”سرور سلطانی“ لکھنے میں مصروف ہوئے تو ان کی ساری توجہ نثر کی طرف ہو گئی اور شاعری کم سے کم ہوتی چلی گئی۔ سرور اپنے خود بھی لکھا ہے کہ ”کچھ نظم کا اہتمام رہا۔ شعر کہنے کا خیال خام رہا۔ جب وہ بھی نہ ہو سکا نثر کی طرف چلا آیا“ (۶۸)

اب تک سرور کا دیوان سامنے نہیں آیا ہے۔ ڈاکٹر حنیف نقوی نے ان کے کلام کا مختلف آئینے سے تجزیہ کیا

ہے (۶۹) قصے دیکھ کر اعجاز و ہمت ہے کہ وہ کوئی منفرد یا بڑے شاعر نہیں تھے۔ وہ اگر صرف شاعر ہوتے اور نثر میں "فسات" لکھتے، ان کی تعلیف نہ ہوتی تو بحیثیت شاعران کا تذکرہ "تاریخ ادب" میں نہ آتا۔ آج ان کے محرک جیسے کلام کی یہی بات قائل اگر ہے کہ وہ "فسات لکھتے" ان کی تعلیف "ادب" کے مصنف سرور کا کلام ہے، اور ادب نثر میں، جن کا بڑا کام ہے۔

حواشی:

[۱] فسات لکھتے، ادب لکھتے، ایک سرور، مرحوم رشید حسن خاں، ۱۰۴۹، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۹۰ء۔

[۲] ادب لکھتے، ایک سرور، ڈاکٹر فرید مسعود رضوی، ۵۷، شعبہ اردو، آلہ آباد یونیورسٹی، آلہ آباد، ۱۹۹۷ء۔

[۳] ایضاً، ۳۰۰

[۴] ادب لکھتے، ایک سرور، چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ۷۷، ۷۸، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۹۱ء۔

[۵] شگوفہ محبت، ادب لکھتے، ایک سرور، ۴۴، مطبع محمدی کھٹو، ۱۴۷۲ھ۔

[۶] نظم حیرت، جعفر علی شجوان، ۳۵، مطبع فضی نول کشور، کانپور، پانچویں بار، ۱۹۰۹ء۔

[۷] طبقاتِ حق (جہلی) سلطان برہن، بکسی نقل مملوکہ جمیل، جالبی کراچی۔

[۸] خوش معرکہ نیا، جلد اول، سعادت خاں، ناصر مرحومہ، مطبع شعلہ، ۲۲۳، انجمن ترقی ادب، لاہور، ۷۷ء۔

[۹] فسات لکھتے، ادب لکھتے، ایک سرور، مرحوم رشید حسن خاں، ۱۰۴۳، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۹۰ء۔

[۱۰] کارماں، دہلی کی تعلیف "تاریخ ادب ہندوئی و ہندوستانی" کا اردو ترجمہ، از لیلیان سکسٹن، جہلی مخزن کراچی یونیورسٹی، بکسی نقل مملوکہ جمیل، جالبی کراچی۔

[۱۱] انشائے سرور، مرحوم رشید حسن خاں، ۶۹، مطبع نول کشور، تیسری بار، جولائی ۷۷ء۔

[۱۲] تذکرہ بے بکر (۱۲۳۵ھ، ۱۲۳۳ھ)، خیراتی لال ہے بکر، ۷۷، تخفیف قلمی مملوکہ جمیل، جالبی کراچی۔

[۱۳] ادب لکھتے، ایک سرور، فرید مسعود رضوی، ۱۰۱، آلہ آباد، ۱۹۹۷ء۔

[۱۴] تذکرہ خوشہ طلوعات، سید غوث علی شاہ، ۸۵-۸۴، اللہ والے کی قوی دکان، لاہور، ۱۸۸۳ء۔

[۱۵] فسات محبت، ادب لکھتے، ایک سرور، مرحوم رشید حسن رضوی، ادب، ۷۷، کتاب گزشتہ، ۱۹۷۵ء۔

[۱۶] ادب لکھتے، ایک سرور، فرید مسعود رضوی، ۱۱۵، آلہ آباد، ۱۹۹۷ء۔

[۱۷] ادب لکھتے، ایک سرور، چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حنیف نقوی، ۷۷، ۷۸، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۹۱ء۔

[۱۸] ادب لکھتے، ایک سرور، فرید مسعود رضوی، ۷۷، ۱۱، آلہ آباد، ۱۹۹۷ء۔

[۱۹] ایضاً، ۱۱۳

[۲۰] فسات محبت، ادب لکھتے، ایک سرور، مرحوم رشید حسن رضوی، ادب، ۷۷، کتاب گزشتہ، ۱۹۷۵ء۔

[۲۱] شاہ جہان نثر، ایک جہتی، جملہ مخزن و کتاب خانہ کج بخش، مداہل پنڈی، بکسی نقل مملوکہ جمیل، جالبی کراچی۔

[۲۲] شاہ جہان، اردو مول چند حق، انجمن فارسی و ادب، پنڈی، تعاون خاندان فرہنگ جمہوری اسلامی، ۱۹۹۰ء۔

[۳۳] سرور سلطان، درج اولیٰ، یک سرور، مرتبہ آکاٹیل، ص ۵۳-۵۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔

[۳۴] درج اولیٰ، یک سرور، چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حلیف نقوی، مولہ بالا

[۳۵] سر چند کھتری کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، (طبع دوم)، ص ۱۱۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۷ء۔

[۳۶] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۵۶۰، اردو اکادمی کھننہ، ۱۹۸۷ء۔

[۳۷] ایضاً، ص ۵۶۹

[۳۸] درج اولیٰ، یک سرور، غیر مسطور وضوی، ص ۲۹۶-۲۹۷، ماڈل آ پار، ۱۹۶۷ء۔

[۳۹] ایضاً، ص ۲۹۵-۲۹۷

[۴۰] گلزار سرور، درج اولیٰ، یک سرور، ص ۸، (دوسری بار) مطبع افضل الطابع، انجم العلوم، کارنامہ کھننہ، ۱۳۰۷ھ

[۴۱] تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور، (طبع چہارم)، ۱۹۹۵ء۔

[۴۲] ایضاً، ص ۷

[۴۳] اردو نثر میں "سب رس" کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، (مطبع چہارم)، ص ۳۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۵ء۔

[۴۴] درج اولیٰ، یک سرور، غیر مسطور وضوی، ص ۲۸۳، ماڈل آ پار، ۱۹۶۷ء۔

[۴۵] گلزار سرور، ص ۸، مطبع انجم العلوم، کارنامہ کھننہ، ۱۳۰۷ھ، مولہ بالا

[۴۶] درج اولیٰ، یک سرور، چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر حلیف نقوی، ص ۹۵، دہلی، ۱۹۹۱ء۔

[۴۷] فسانہ صہرت، درج اولیٰ، یک سرور، مرتبہ ڈی کاگوری، ص ۱۱، مرکز ادب اردو کھننہ، ۱۹۷۷ء۔

[۴۸] ایضاً، ص ۱۲

[۴۹] اثر و متعلق، درج اولیٰ، یک سرور، ص ۱۱۱، مطبع انجم العلوم، کھننہ، (دوسری بار)، ۱۳۰۷ھ

[۵۰] نوگلکھوری ایٹنٹن، میراج علی درج ہے۔ میرے سامنے تیسرا ایٹنٹن ہے جو جولائی ۱۸۸۷ء میں نوگلکھور پریس

کانپور سے چھپا ہے اور اس کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے: "میراج و متعلقہ شریعہ الزمان شاعر صدیق ہندی جناب

میراج علی صاحب ملال اللہ العوامی، محقق، معارف میرزا کے مصنف، (ج-۱) (ج-۲)

[۵۱] درج اولیٰ، یک سرور، ڈاکٹر غیر مسطور وضوی، ص ۳۱۱، ماڈل آ پار، ۱۹۶۷ء۔

[۵۲] فسانہ سرور مرتبہ و متعلقہ میراج علی، ص ۶۸-۶۹، مطبع نول کشور، کانپور، (تیسری بار)، ۱۸۸۷ء۔

[۵۳] ایضاً، ص ۱۱

[۵۴] فسانہ کتاب، درج اولیٰ، یک سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، متن، ص ۲۹، انجمن ترقی اردو ہندی دہلی، ۱۹۹۰ء۔

[۵۵] درج اولیٰ، یک سرور، غیر مسطور وضوی، ص ۸۵-۸۷، ماڈل آ پار، ۱۹۶۷ء۔

[۵۶] فسانہ کتاب، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۱۰۲، ۹۵-۳۳۷، انجمن ترقی اردو ہندی دہلی، ۱۹۹۰ء۔

[۵۷] ایضاً، متن، ص ۲۳۰

[۵۸] فسانہ کتاب کا فیاضی متن، مرتبہ ڈاکٹر گھوڑائی، ادارہ تصنیف، ماڈل آ پار، دہلی، ۱۹۷۳ء۔

[۴۹] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، خلیف نقوی ص ۵۶۔ ۱۸۹۹ء انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۵۰] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۶۹۔ ۵۳۷ء اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۸ء

[۵۱] "فسات کاغذ" رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۸۶۔ ۱۸۸۸ء انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی ۱۹۹۰ء

[۵۲] ایضاً، ص ۲۵۳۔ ۲۵۴

[۵۳] ایضاً، ص ۷۷۔ ۸۰

[۵۴] ایضاً، ص ۸۰۔ ۸۱

[۵۵] ایضاً، ص ۸۱۔ ۸۲

[۵۶] نثر داستان کوئی، حکیم الدین احمد، ص ۶۶، مکتبہ ادب اردو لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۷] عشوی گھائی دگی (کدام را قدم را؟)، غفر دین گھائی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

۱۹۷۳ء

[۵۸] فسات محبت، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ مسعود حسن رضوی، ادب لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۵۹] شرار عشق، رجب علی بیگ سرور، مطبع نجم العلوم لکھنؤ، (دوسری بار) ۱۳۰۷ھ

[۶۰] رجب علی بیگ سرور، غیر مسعود رضوی، ص ۳۵۸۔ ۳۶۷ء، آلاء پورہ ۱۹۶۷ء

[۶۱] کلیات داغ، بخرو دہلی کاغذ گھر کراچی، یکسی نقل منوکر جمیل جالبی، مطبع داغ میں اسی نسخے کو استعمال کیا گیا ہے۔

[۶۲] فسات کاغذ، سرور، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۶۸۔ ۶۹، بکولہ لا

[۶۳] ایضاً، ص ۵۴۔ ۵۵

[۶۴] فسات کاغذ، سرور، مرتبہ سید سلیمان حسین، ص ۳۱۰۔ ۳۶۸ء اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۸ء

[۶۵] فسات کاغذ، سرور، مرتبہ الطیر، دج، ص ۳۵۹۔ ۳۶۳، حکیم پبلشرز، لاہور ۱۹۶۹ء

[۶۶] طہقات نثر (۱۳۳۳ھ۔ ۱۸۰۷ء) میں داغ کی طرح مرزا جانی لکھا ہے، اسی لیے ہم نے بھی مرزا جانی کے

جائے مرزا جانی لکھا ہے۔ دیکھیے خطوط طہقات نثر، نمبر برہن، یکسی نقل منوکر ڈاکٹر جمیل جالبی

[۶۷] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ڈاکٹر طیف نقوی، ص ۱۱۰۲۔ انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۶۸] گلوں سمیت، رجب علی بیگ سرور، ص ۱۱۰۲، مطبع محمدی لکھنؤ ۱۳۷۴ھ

[۶۹] رجب علی بیگ سرور: چند تحقیقی مباحث، ص ۱۰۰، بکولہ لا

رجب علی بیگ سرور لکھنؤی اور میرامن دہلوی کا قضیہ: سروشِ سخن اور طلسمِ حیرت

میرامن کی ”بانگ و بہار“ (۱۲۱۵ء) سرور کی ”فسانہ عجائب“ (۱۳۳۸ء) سے کچھ سال پہلے لکھی اور سرور کا حصول ہو چکی تھی۔ جب ”فسانہ عجائب“ سامنے آئی تو میرامن کی ”بانگ و بہار“ سامنے کی طرح اس کے ساتھ لگ گئی۔ دونوں تصانیف دو مختلف و مختلف اسلوب بیان کے دو منفرد روپ تھے۔ اولیت کے لحاظ سے ”بانگ و بہار“ اس اسلوب میں لکھی گئی تھی جو مستقبل کا اسلوب قرار دیا جیسے جیسے ”مستقبل“ زمانہ ”حالی“ ملتا گیا ”بانگ و بہار“ کی محبوبیت و اہمیت مسلسل بڑھتی گئی۔ ”فسانہ عجائب“ کا اسلوب بیان لکھنؤی معاشرت و تہذیب کا ترجمان تھا جس کا ”حالی“ دشمن نہیں ”مستقبل“ ہمارا ایک تھا۔ سبکیا جو تھی کہ میرامن اور ”بانگ و بہار“ دونوں کو ہمارا لگے اور ”فسانہ عجائب“ چڑھنے والے۔ اپنی اپنی وقتی شہ کی مطابقت اس کا مقابلہ ”بانگ و بہار“ سے کرنے لگے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اس طرح ”بانگ و بہار“ رجب علی بیگ سرور کی چڑی بن گئی ہوگی۔ ہر شخص جب ”فسانہ عجائب“ کا نام لیتا تو ”بانگ و بہار“ کا ذکر ضرور آتا۔ مرزا رجب علی بیگ سرور نے جب ایک دفعہ مرزا غالب سے پوچھا کہ مرزا صاحب! اردو زبان کس کتاب کی صفحہ ہے؟ (اس وقت تک غالب کو یہ معلوم نہیں تھا کہ سوال پوچھنے والے طو سرور ہیں تو غالب نے بے ساختہ کہا: چارہ و درہش کی۔ میرامن رجب علی ہوئے اور ”فسانہ عجائب“ کی کہی ہے؟ تو مرزا غالب نے ایک ہی سانس میں بے ساختہ کہا: اپنی لا حول و لا قوت اس میں طبعِ زبان کہاں۔ ایک تک بند کی اور بطورِ راز خانہ فتح ہے (۱) یا نہ (۱۸۵۳ء) کی بات ہے (۲) گارمیں دہاسی نے لکھا ہے کہ ”مثنوی عبدالمکریم کا خیال ہے کہ یہ کتاب (فسانہ عجائب) اتنی اچھی نہیں جتنی کہ قصہ نگار درویش (۳)

انگریزوں نے جب تاریخی بادشاہ و ملی کے مقابلے میں نئے بادشاہ اور حکمرانی جیسا کھیل کے سہارے۔ یہ مقابلہ بنا کر آئے سامنے کھڑا کر دیا تو لکھنؤ اور دہلی دو شیر و شایہ کی علامت بن گئے۔ پہلے بادشاہ نازی الدین حیدر کے زمانے میں اس مقابلے نے زور پکڑا اور شاہِ نصیر الدین حیدر کے زمانے میں اسے عروج کو پہنچ گیا۔ سرور اس وقت کا پورا میں جلا وطن اور مقیم تھے اور لکھنؤ آنا چاہتے تھے۔ انھوں نے ”فسانہ عجائب“ کا ایک نسخہ بادشاہ لکھنؤ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے تیار کیا اور اس میں دلی کو لاؤٹی در سے پردہ کھانے کے لیے ان جملوں کو خوب چمکا دیا جس کا مقابلہ کو نمودار کرتے تھے۔ انھوں نے میرامن پر بھی ایسے خت نو کیے تھے کہ چھوڑے چست کیے کہ نہ صرف بادشاہ وقت بلکہ اہل لکھنؤ کے دل بھی باغ و بانگ ہو گئے۔ دیکھا ہے کہ اس جگہ کو چمکا کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرور نے دلی کی زبان کو غیر مستعد ثابت کیا ہے اور میرامن کی زبان کو لفظ بتایا ہے۔ سرور لکھتے ہیں

(الف) ”سب بادشاہوں کے عصر کے روزمرے، لہجہ اردو نے معنی کی فصاحت و تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت و بلاغت کبھی نہ تھی۔ شاپ تک وہاں ہے“ (فسانہ عجائب مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۸) اس کے بعد

گہرے طور پر لکھے ہیں یہ کہہ کر کہ ”اس سچ میرزا کو یہ پادشاہیں کہ دعویٰ اردو زبان پر لائے، اس فسانے کو نظر ثانی کسی کو نہ لگے۔ اگر شاہ جہاں آباد کر سکیں اہل زبان، انہی بیت اسطیغ ہندوستان تھا، وہاں چندے ہو رہا ہوں کرتا، قصصوں کو کھلا کرتا، ان سے تفصیل لاکھ حاصل ہوتی تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی“ (ص ۳۰) اور پھر اپنے دل کا حال جان کر کہ میرامن پر انکی چوٹ کی کہ اردو زندہ ہوئے تو جابلو اٹھتے۔ سرور کے یہ سخت جھلے اس بات کے شاہد ہیں:

(ب) ”جیسا میرامن صاحب نے قصہ چار دیویش کا“ بارگاہ بہار“ نام رکھ کے خار کھایا ہے، سمجھنا اچھا ہے کہ ہم لوگوں کے دامن حصے میں یہ زبان آئی ہے مگر پر ایست معظم اول مضاف حسین خاں کے سوچ کہ ملوکی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں، یہ محاوروں کے ہاتھ جو توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں انکی کچھ ہے۔ بھی خیال انسان کا خام ہوتا ہے، مٹھ میں ٹپک بدنام ہوتا ہے۔ بشر کو دعویٰ کب سرکار ہے۔ کاموں کو بے ہودہ گوئی سے نکال کر جگہ نگار ہے۔ ملک آنست کہ خود بویہ، نہ کہ عطار گوید۔ یہ بھی شغل سننے میں آئی کہ اپنے منہ سے دھت پائی“

میرامن نے اپنی زبان کو سنہ کا درجہ دینے کے لیے طرہ کو دتی کہ روڑا کہا تھا لیکن کسی فرد پر چوٹ نہیں کی تھی۔ سرور نے اپنی زبان کو مستحق قرار دینے کے لیے میرامن کو بیچ میں لاکھینا اور اپنے دل کے کچھ لے پھوڑ کر سو کن کو رسوا کرنے کا سامان فراہم کر دیا اور دلی و کھنوں کا جھگڑا کھڑا کر کے نئی نسل کے ادیبوں کو حاکمیت کا موقع فراہم کر دیا۔ ان مخالفین میں سید محمد ظفر الدین ”سین خن کا نام سرفروست ہے جنہوں نے ”قبائح عامہ“ کے جواب میں ”سروش خن“ (۱۲۷۶ھ/ ۱۸۵۹ء-۱۸۶۰ء) کی داستان لکھی اور مرزا سرور کو مخالف انھوں میں رسوا کرنے کا سامان بہم پہنچایا اور پھر یہ جھگڑا نہ صرف ”کوہ احزاب“ لکھنؤ کے مصالحت پر پھیل گیا بلکہ اس کے جواب میں سرور کے شاگرد محمد جعفر علی شیون کا کوردی نے ایک اور داستان ”عظیم حیرت“ لکھ کر اپنے استاد سرور کی حمایت کا علم بلند کیا اور ۱۲۸۹ھ/ ۱۸۷۲ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع کیا۔

دوسرا باب

فخر الدین حسین بخن دہلوی: سروش بخن

حالات اور مطالعہ

”سروش بخن“ کے مصنف کا نام سید محمد فخر الدین حسین اور شخص بخن تھا۔ سید محمد فخر الدین حسین بخن (۱۲۵۳ھ - ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۰ء) نے لکھا ہے کہ ”یہ فریب الوطن دہلوی مولدا اور گھنسی مسکن ہے۔ ایام طوالت سے تاسی شعور اسی شعر مردم خیز میں رہا اور اب آوارہ وطن ہے“ (۳) بخن کے والد سید محمد جلال الدین حسین ”محطرت صاحب“ کے نام سے معروف تھے۔ والد سید خواجہ نظام الدین احمد سید فقیر صاحب کہلاتے تھے اور پردادا خواجہ حسین المودودی کھاری چشتی کہلاتے تھے۔ صوفیائے کرام کا یہ خاندان دہلی میں معزز و محترم سمجھا جاتا تھا۔ بخن کا سال ولادت نہیں ملتا۔ ”سروش بخن“ میں بخن نے لکھا ہے کہ وہ ۱۲۶۹ھ میں اپنے والد کی قدم پوسی کے لیے ہندو گھنسی آیا اور اپنے چچا خواجہ محمد بخیر کے پاس رہا۔ اس وقت وہ نو جوان تھے۔ اگر ۱۲۶۹ھ میں ان کی عمر سو سال مان لی جائے تو ۱۲۶۹-۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء میں ولادت کیا جاسکتا ہے۔ بخن کی ابتدائی تعلیم دہلی میں ہوئی۔ مرزا غالب بخن کے رشتے کے نانا تھے جن سے ”عزت و رازتک“..... دس وقتہ رئیس میں استقامت“ کیا اور ”تحریر و نشر پارسی اور اردو کی حرولت کی“ (۵) غالب سے ان کی رشتہ داری نوران سے ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کا چاکسی ہاتھ سے نہیں چلتا۔ یہ ضرور ہے کہ ”میر بان کا طبع“ کے تنازع میں انہوں نے غالب کی حمایت میں تعلقات و تعلق کی تھی۔ لاسری رام کا بھی یہی خیال ہے کہ ”ان کو جس طرح مرزا غالب سے عقیدت تھی اسی طرح مرزا صاحب سے بہت احترام بھی ظاہر فرماتے تھے۔ یہ بات بخن آرائی کے وقت میں رہی اور پایہ ثبوت کو نہ پہنچی“ (۶) ان کے والد گھنسی میں مقیم تھے۔ ۱۲۶۹ھ/ ۱۸۵۳-۵۴ء میں بخن گھنسی آ گئے (۷) یہاں آ کر پہلے قومیہ و قریب میں لگے رہے۔ قیصر داغ کا میلہ دیکھا، شہر کی سیر کی، چترے کی بھلائی اور اپنے چچا خواجہ محمد بخیر کے پاس رہے جو داہد علی شاہ کے زمانے میں کل مالک محروس ملک اردوہ کے محترم فروغ داری تھی (۸) ”بعد عرصے کے“ ان کے چچا مرزا محمد ابراہیم، بخن کو اپنی بیٹی سے شادی کے ارادے سے، ساتھ لے کر گھنسی سے قصبہ رے ضلع شاہ آباد آ گئے۔ قیاساً کہا جاسکتا ہے کہ مرزا ابراہیم نے گھنسی سے آ رہے آئے ارادہ سلطنتِ ہندوہ کے خاتمے پر ۱۳۷۲ھ/ ۱۸۵۶ء میں کیا ہوگا۔

آرہ آ کر بخن نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا اور وجہ بددعا استحقان دے کر ۱۸۶۱ء میں سندھ وکالت ورج ہول حاصل کی (۹) اور بمبئی کے ہور ہے۔ ندر داغ نے بخن کے قریبی میں انھیں ”وکیل عدالت و دہانی ضلع شاہ آباد“ لکھا ہے (۱۰) بمبئی سے وکالت کے دوران کئی بھادری ملازمت میں آ گئے اور مختلف مقامات مثلاً پربنی، عظیم آباد اور موئگیر وغیرہ میں ان کی تعیناتی ہوئی رہی۔ پہلے منصف کے عہد پر فائز ہوئے اور رفتہ رفتہ صدر راجی کے عہد سے پہنچ کر جج

ہوئے۔ سخن کی مگر جی سی حکومت نے ”خان بہادر“ کا خطاب بھی دیا۔

سخن کا حلقہ اصحاب بہت وسیع تھا جس کا اندازہ ”انجمن اصحاب“ کے ان ناموں سے ہوتا ہے جن کا ذکر ”عاجن جلتہ“ کے ذیل میں ”سرور علی سخن“ کے خاتمے میں آیا ہے۔ انھوں نے دوست اصحاب سے ملاقات کے لیے ایک ”رفیع المیثین مکان“ لے کر رکھا تھا جس روز ہفتکل جنتی نور ہر صبح کی ۵۹ویں تاریخ کو یوں اجلب ہوتا جس میں شعروں و غری کے ساتھ دھن و سرودی گھل بھی جنتی۔ جیسے میں آنے والوں میں سے فرد و عامہ مستقر بنگرانی، امیر بنگرانی، امیر افضل غفر، ملکی احمد حسین، حکیم سید لقمان حیدر، ملکی بانک داس، ملکی کیرت نرائن، ملکی رگنوی دیال وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

اس فہرست سے معلوم ہوتا ہے کہ سخن اور مستقر کے تعلقات و مراسم نہ صرف ”سرور علی سخن“ کی تکمیل ۱۷۷۹ء تک بلکہ اس کی اشاعت ۱۷۸۱ء تک بھی ٹوٹ کر رہے۔ ”سرور علی سخن“ میں سخن نے مستقر بنگرانی کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سید لڑ زادہ صاحب مستقر بنگرانی، جو صاحب دہلیان ہیں، مگر ایران کی ہاست و مدد و مرور دست، نہایت خوش بیان ہیں۔ ہر شعر و پار میں ان کی طو خاندانی کی شہرت ہے۔ ہر جگہ ان کی قد و منزلت ہے۔ بیان کرنے کی کیا حاجت ہے“ [۱] اس عبارت سے ان کے دوستانہ مراسم کا اظہار ہوتا ہے لیکن استادی شاگردی کا دور دور تک کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ مستقر بنگرانی کتابت بھی کرتے تھے اور ایک چھاپا خانہ بھی لگا رکھا تھا۔ سخن نے ”سرور علی سخن“ کے مسودہ کی نقل مستقر بنگرانی سے تیار کرائی۔ نقل کے دوران مستقر نے سخن سے کہا کہ آپ نے ”سرور علی سخن“ میں میرے اشعار نہیں دیے ہیں۔ سخن نے کہا کہ جہاں آپ موقع ملے دیکھیں اپنے شعر ”سرور علی سخن“ میں شامل کر دیں۔ مستقر نے کثرت سے چاہا اپنے شعر ”سرور علی سخن“ میں شامل کر دیے۔ مصنف سخن نے اپنے مثنیٰ میں مستقر کے اشعار کی یہ کثرت دیکھی تو اشماعت کے لیے مثنیٰ تیار کرتے ہوئے غیر ضروری اشعار خارج کر دیے اور ایک آدھ جگہ مستقر کا شعر رہنے یا جواب بھی ”سرور علی سخن“ میں شامل موجود ہے۔ جب ۱۷۸۱ء میں کتاب چھپ کر آئی تو اس میں اپنے اشعار نہ دیکھ کر مستقر بنگرانی کا ہر مل بھی اوردہ، جھڑکا کھڑا ہو کر جس کا ذکر آج تک چلا آتا ہے۔ اس کے بعد مستقر نے ”مربع فیض“ کے نام سے اپنے شاگردوں کا ایک تذکرہ مرتب کیا یا کرایا جو خوب چل حسین خان عرف سلطان مرزا کے نام سے ان کے مطبع ”نور الالوار آراء“ سے ۱۲۹۵ء میں شائع ہوا [۱۳] جس میں سخن کو مستقر کا شاگرد ظاہر کیا گیا ہے اور اس دور سے کے لغت میں اپنا ایک خط نام مرزا غالب اور غالب کا ایک خط نام مستقر بھی شائع کیا ہے۔ اس کے جواب میں سخن نے اپنے ایک گم نام شاعر کو سرور مرزا آزاد کی طرف سے ”صحیفہ مستقر بنگرانی“ مطبع محمدی پٹنہ سے ۱۲۹۶ء میں شائع کی [۱۴] جس میں اپنے شاگردوں نے کی تردید کی اور ساتھ ہی کئی دوسری باتوں کا جواب بھی دیا۔ جانی عبد اللہ، سارے سواد اور حوالوں کو کنگال کر اس نتیجے پر پہنچے کہ مستقر اور غالب دونوں کے یہ دونوں خط منسل ہیں [۱۵] اور یہ بھی لکھا کہ مستقر نے اپنے نام غالب کے خطوط جلوتہ غفر جلد اولیٰ مطبوعہ نور الالوار آراء سے ۱۳۰۲ھ [۱۸۸۵ء] میں شائع کر دیے تھے۔ جلوتہ غفر جلد دوم بھی اسی مطبع سے عبد مظان ۱۳۰۷ھ [۱۸۹۰ء] کو چھپی اور یہ دونوں خط وہاں بھی موجود نہیں ہیں۔ لیکن چند نے لکھا ہے کہ ”مستقر بنگرانی ایک غیر مستقر راوی ہیں“ [۱۵] اولیٰ کا زمانہ میں عام طور پر یہی ہوتا ہے کہ وہ بات، جو وہاں اختلاف تھی، دور جا پڑتی ہے اور ذاتیات کی کچھڑاں کی جگہ لے لیتی ہے۔ اب جب کہ اس کا ذریعہ سے تقریباً سو سال کا عرصہ گزر چکا ہے معروضی مطالعے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سخن، مستقر کے شاگرد نہیں تھے۔

"برہانہ کا شیع" کا جب تازہ شروع ہوا تو سخن نے غالب کی حمایت میں قلمبرگھا "ہنگامہ دل آشوب" میں شامل ہے اور جب "ہنگامہ دل آشوب" جلد دوم ۱۳۸۳ھ میں شائع ہوئی تو اس میں بھی سخن کے دو غازی قصعات کے علاوہ اردو شعر میں ایک مہارت بھی شامل ہے۔ سخن نے اردو شعر میں ایک اور کتاب "ہندپہ انوس" کے نام سے اپنے بیٹے کی تعلیم کے لیے بھی لکھی تھی۔

سخن غازی دادو دونوں زمانوں کے پرگوشا مہر تھے۔ ان کا وہ بیان غازی بھی شائع نہیں ہوا لیکن ان کا عظیم اردو بیان مرزا غالب کی تقریر کے ساتھ مطبع نول کشور کھنڈ سے ۱۳۰۳ھ/۱۸۸۹ء میں شائع ہوا تھا۔ سخن کے کلام کے بارے میں مناسبتیں یہ دے رہے ہیں کہ "ان کا کلام لکھنویوں کے اعداد کا ہے۔ کوئی شعر یا کوئی فقرہ متر و بلویوں کے اعداد کا ان کے کلام میں نظر نہیں آتا" [۱۶] مگر یہ دے چوری طرح اس لیے دوست نہیں ہے کہ اس رنگ کے علاوہ بھی ان کے کلام میں ایسے اشعار ملتے ہیں جہاں دہلی و کھنڈ کے رنگ شاعری کے استخراج سے ایک ایسی ہی صورت پیدا ہوگی ہے مثلاً یہ دو شعر دیکھیے۔

سنبالا ہوش تو مرنے لگے حینوں پر ہمیں تو موت ہی آئی شباب کے بدلے

فرقت میں اب لوں چہری جاننا زار ہے آ اے اجل کہ حیرا نظر انگار ہے

آج سخن شاعری حیثیت سے قابل ذکر نہیں ہیں لیکن ان کا نام مرزا غالب اور ان کے تلامذہ کے ساتھ اور "فناں گلاب" کے جواب میں لکھی جانے والی تصنیف "سروش سخن" کے مصنف کی حیثیت سے تاریخ ادب میں ذرا ہے۔ سخن نے "سروش سخن" ۱۲۷۶ھ/۱۸۵۹ء-۱۸۶۰ء میں لکھی۔ "سروش سخن" اس کا تاریخی نام ہے جس میں اضافت مقلوبی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے جو قطعہ تاریخ تصنیف کہا ہے اس کے چھ مصرعے:

ہاتھ فیلپ ہے کہا "نور محمد فیلپ ہے" کے آخری تین اشعار سے بھی ۱۲۷۶ھ برآء ہوئے ہیں۔ "سروش سخن" پہلی بار ۱۳۸۱ھ/۱۸۶۳ء میں شائع ہوئی۔ مصنف کے غازی قطعہ تاریخ شیع سے بھی ۱۳۸۱ھ برآء ہوئے ہیں۔ "سروش سخن" کوئی بار شائع ہوئی اور پھر برسوں بعد مجلس ترقی ادب دہلی سے ۱۹۶۳ء میں طبعی انٹرنیٹ دہلی کی ترغیب و تشویر کے ساتھ شائع ہوئی۔

سخن نے "سروش سخن" کی تصنیف کے تین اسباب بتائے ہیں:

(۱) طبیعت کے کٹھن اور دوستوں کی تحریک پر حقیقہ و عاشقی کی ایک دکایت لطیف لکھنے کی طرف میردول اہل ہوا۔
(۲) نام و نشان کی جہا کے لیے بحر میں یادگار چھ نکات تالیف و تصنیف ہے اس لیے شاہ زانوۃ ارام دول مراد حسن افروز کا قصہ اپنی طبیعت کے ذرا سے قلم بند کیا۔ لیکن تیسری وجہ جو لکھنؤ سے دور رہا میں چند کہ سخن کو سوجھی وہ وہی دراصل اس کی وجہ تصنیف تھی سخن نے لکھا:

(۳) "جو اس قصے کو خطا خطا کرے وہ یہ نہ سمجھے کہ "فسانہ گلاب" کا جواب لکھا ہے؛ جتنا لکھا ہے لا جواب لکھا ہے۔ نہیں مرزا صاحب بکا نہ ہیں۔ وہ موجود ہیں۔ ہم مقلد ہیں۔ فرق صرف اس قدر کہ ہم کم سن اور مرزا صاحب پرانے آدمی، ضعیف۔ پھر کہاں ان کی تالیف اور کہاں ہماری تصنیف۔ ہم تو جوان وہ صدیاں دیدہ، مجید و دلچسپ، بھرگوں پھر کہاں فسانہ گلاب اور کہاں سروش سخن۔ تمس کو ہمارے ساتھ کیا ہم سری۔ ڈرتے کو سہا سے کیا ہم سری۔ جوف و اکثر مرچہ بگے، دوا لبت ہمارا مطلب بگے۔ مگر صاحب موصوف نے جہا اپنی تالیف میں ہے چارے میرا سن دہلی کو دکھایا ہے اپنی زبان

کی تیزی سے اس صاف گو کو ایک آدھ کڑا فقرہ چلایا ہے تو ہم بھی اب کہتے ہیں کہ سرورِ کھنوی نے انھار و مرتبہ لسانِ عجب کو درست کیا۔ جو فقرہ سست پایا اسے چست کیا مگر قطعی نظر نہ آئی۔ کئی مرتبہ کتاب لکھی مگر وہ بات نہ لکھی۔ قصہ اپنا از سر نو ملاحظہ فرمائیں۔ ابتدا سے اچھا لکھ دیکھ جائیں اور سمجھیں کہ کئی جگہ تائید کو کڑے لکھا ہے اور کڑے کو تائید دے دیا ہے۔ اکثر غلط ہے، بالکل گھج نہیں۔ حق تو یہ ہے کہ جو اردو نے صفائی کی زبان نہیں جانتا، نہ کیر تائید کو نہیں پہچانتا، میراث وہاں آباد میں نہیں رہا ہے۔ جس نے دربار شاہی نہیں دیکھا ہے، وہ فساد کیا لکھے۔ اس کا نسخہ کیا ہے۔ اردو جن کی زبان انھیں پرکھن صلیب۔ ایسا بھی آدھی ہے ہر نہ ہو۔

”سروشِ سخن“؟ ”فسادِ عجب“ کے جواب میں ضرور لکھی گئی ہے اور اس کے قصے پر ”فسادِ عجب“ کا واضح اثر اور کرداروں کے طور و اطوار میں واضح مماثلت ملتی ہے لیکن اپنی نظر اور اسلوب بیان کے لحاظ سے وہ ایک قابل ذکر طبع اور تصنیف ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ سخن نے اپنے قصے کو سرور کے قصے سے اس لیے قریب رکھا تا کہ ایک ایک میدان میں پڑھنے والے پر مقابلہ کیے کر خود فیصلہ کر سکے کہ کون بہتر ہے۔ قصے کا بیرونی ڈھانچا کم بیش ایک سا ہے۔ فسادِ عجب میں ’جان عالم توڑے کی زبانی انجمن آراء کے حسن کی طرف سن کر دل وہاں سے عاشق ہو جاتا ہے اور اس کی حاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ سروشِ سخن میں آرام دل قاری کی شہزادی ملکہ حسن افروز کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور اس کی حاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ جان عالم کی طرح آرام دل بھی بی بی دعاؤں کے بعد پیدا ہوا ہے ”فسادِ عجب“ میں وزیر زادہ جان عالم کے ہمراہ ہوتا ہے۔ سروشِ سخن میں محمود تا ہر ساتھ ہوتا ہے۔ دونوں کرداروں میں فرق یہ ہے کہ فسادِ عجب میں وزیر زادہ شہزادی کرتا ہے۔ سروشِ سخن میں محمود تا ہر شروع سے آخر تک دلاور رہتا ہے۔ یہ دونوں کردار قصے کو حسب ضرورت آگے بڑھاتے ہیں۔ جان عالم، جو پہلے سے شادی شدہ ہے، انجمن آراء کی حاش میں چلتے چلتے راہ میں ملکہ سمندر سے ملتا ہے جو اس پر عاشق ہو جاتی ہے لیکن انجمن آراء تک پہنچتے ہیں اس کی شہزادی دعا کرتی ہے کہ اگر وہ ایسا نہ کرتی تو جان عالم کا انجمن آراء تک پہنچنا دشوار تر ہو جاتا۔ سروشِ سخن (سروش) میں جب یہاں آرام دل کو بیڑے کے نیچے سوتے ہوئے اٹھا کر لے جاتی ہیں اور فریب سے ملک دار اب میں شہزادہ سیاہ فام سے نکاح پر مسموعانے کے بجائے ”آرام دل“ کو بادشاہ کے حضور میں پیش کر کے اس سے نکاح پر مسموعانے ہیں اور شہزادی صورتِ آرام دل کے حسن و جمال کو دیکھ کر دل وہاں سے اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ شہزادہ اس کی بے قراری اور موقع ملے گا دیکھ کر ”مسموعانے سے اپنے بھراؤنے کا وعدہ“ کرتا ہے اور وہی یہاں اسے اس جگہ پر داپس پہنچا دیتی ہیں جہاں سے اسے اٹھا لیا تھا اور پھر آرام دل اور محمود تا ہر دونوں ملکدار کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔

راستے میں جیسے جان عالم گری کی شدت سے حوش میں نہانے کے لیے اترتا ہے اور پھنسن جاتا ہے اسی طرح آرام دل باغ کے دروازے کو دیکھ کر محمود کے صبح کرنے کے باوجود باغ میں جیسے ہی داخل ہوتا ہے تو دروازہ کھٹکے سے بند ہو جاتا ہے اور وہاں باغ و مکان کو اٹھا کر کوہِ قاف لے جاتے ہیں جہاں ملکہ سمندر اپنی بی بی زادہ سے اس کی ملاقات ہوتی ہے جو اس پر اپنے عاشق ہو جانے کے قصے کو بیان کرتے ہوئے بتاتی ہے کہ گردشِ سحر سیاہ سے اسے معلوم ہوا تھا کہ چار برس میں آرام دل سے اس کی ملاقات ہوگی اور اصل حاصل وہاں اس نے یہ باغ و مکان اسی لیے دیا تھا تھا اور کہتی ہے کہ ”اب آپ سیکھ رہے ہیں اور جب تک ہم نہ لکھیں، لکھیں نہ جائیں۔“ ”میر حسن کی مثنوی“ ”سحر الہی“ میں شہزادہ کے نظیر کے ساتھ بھی یہی صورت پیش آتی ہے اور فسادِ عجب میں بھی جان عالم کے ساتھ اسی طرح کی

صورتحقیقی آتی ہے۔ حالات کو دیکھ کر جب سمجھتی ہی آرام دل سے آج کی رات بکلیں سر کرنے کے لیے کھتی ہے تو آرام دل کہتا ہے: ”ہوتا ہی دیر ہے۔ جو ارشاد ہوگا بھلا اس کا گھر گنج جاتے وقت خود کیے کا“ جب گنج ہوتی ہے تو سمجھتی اس شرط پر جانے کی اجازت دیتی ہے کہ وہ کبھی یہی بارش میں ملاقات کریں اور اور دل کی طرح مجھے بھی اپنی سکب زودیت میں لائیں۔“ آرام دل اس شرط کو منظور کر لیتا ہے۔ یہاں بھی سرش خن اور لسان غائب کا قصہ نمائش ہے۔ ”غائب“ میں جان عالم کی تین بیویاں ہو جاتی ہیں: ماہ طلعت، انجمن آراء اور ملکہ مہرنگار۔ اسی طرح دل آرام کی بھی تین بیویاں ہو جاتی ہیں: ملکہ حسن افروز، محمود اور سمجھتی ہی اور وہ تینوں کے ساتھ ملکہ بکلیں واپس آتا ہے۔

آرام دل حراج کے لحاظ سے بھی جان عالم سے نمائش ہے۔ محمود چراغے بارش میں جاتے سے منع کرتا ہے مگر وہ نہیں سنتا۔ اسی طرح جان عالم ملکہ مہرنگار کا مشورہ نہیں مانا اور مصائب کا شکار ہو جاتا ہے۔ مخرج بکلی کر آرام دل، محمود سے شہری سیر کے لیے کہتا ہے۔ محمود صبح کرتا مگر آرام دل نہیں مانا اور دیر زل و دسارہ کے دام میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ جان عالم مہرنگار کے منع کے لیے کہتا ہے۔ محمود صبح کرتا مگر آرام دل نہیں مانا اور دیر زل و دسارہ کے دام میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ جان عالم، انجمن آراء اور ملکہ مہرنگار ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ آرام دل بھی، طلسمی ٹھٹھے کے کل دار بھڑا میں، ملکہ حسن افروز کے منع کرنے کے باوجود سیر کر نکلتا ہے۔ بھڑا چلا ہو جاتا ہے اور یہ سب ایک دوسرے سے بچھڑ جاتے ہیں۔ سرش خن پنہن ہوتے ہار بار دھن لسان غائب کے قصے کی طرف جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ نمائشیں خن نے شعوری طور پر رکھی ہیں تاکہ غائب و سرش کا مقابلہ کیا جاسکے اور پنہن ہونے والے کو معلوم ہو کہ ”سرش خن“، ”لسان غائب“ سے کتنی آگے ہے۔ سرش، بچی بگھٹے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ غائب کے مقابلے میں سرش کا قصہ زیادہ گھٹا ہوا ہے۔ اس میں پھیلاؤ سے زیادہ سٹاؤ ہے۔

ملکہ حسن افروز کی شادی کے موقع پر شادی چاہ کی رسموں کا بیان بھی خن نے اسی طرح جم کر لکھا ہے۔ جس طرح انجمن آراء کی شادی کے بیان میں سرود نے لکھا ہے۔ مقابلے کا جذبہ ہر قدم پر سرش خن میں نظر آتا ہے مثلاً بازار کا بیان۔ سراپا۔ خیر کا بیان۔ موتی محل کا بیان۔ بازار فلک کا بیان یا ملکہ فارس سے آرام دل کا شادی و نکاح کے بعد رانگی و رخصت کا بیان۔ یہ سب بیان خن نے ”غائب“ کے جواب میں دہلی کی معاشرت و تہذیب کا رنگ ملا کر لکھے ہیں لیکن آج یہ طریق اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ وہ دہلی اور لکھنؤ کی معاشرت و تہذیب بنیادی طور پر ایک ہی تھی اور جو طریق تھا وہ لکھنؤ کی تھیں۔ اسی طرح الہا آباد دہلی کی معاشرتی حالت، کی وجہ سے تھا۔ حتیٰ کہ آراء جیسے چھوٹے شہر میں خن ”انجمن اصحاب“ قائم کرتے ہیں تو وہاں بھی خیرات (مذہب)، شاعری (تخلیق) اور رقص و سرود (میش و تفریح) تینوں ایک ساتھ نظر آتے ہیں۔ یہ سب پہلو یکساں طور پر دہلی، لکھنؤ کے ساتھ سارے ہندوستانی معاشرے میں ملتے ہیں۔ عشق اس تہذیب کا ترجمان حیات ہے، جس سے طالب و مطلوب دونوں طمانیت حاصل کرتے ہیں۔ شاعری اس تہذیب کے رنگ و پے میں سراپیت کیے ہوئے ہے اور یہی اس کا اسلوب تخلیق ہے۔ محمود اور آرام دل ملتے ہیں تو شعروں ہی سے حال دل بیان کرتے ہیں اور یہی اشعار مکالمہ ہی جاتے ہیں۔

”لسان غائب“ میں بھی کثرت سے اشعار اسلوب بیان کا حصہ بن کر شامل عبارت ہوئے ہیں لیکن ”سرش خن“ میں اشعار قصے کی مٹر کے ساتھ ایک جان ہو کر آئے ہیں۔ یہاں یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر ہی موقع سے حاشہ ہو کر کہے گئے تھے خصوصاً غائب کے اشعار تو ایسے ایک جان ہو کر آئے ہیں کہ سرش میں انہیں پنہن چھ کر نالغف آتا

ہے۔ جب شہزادہ آرام دل بہرہ وصل ہم جن پر ہی سے رخصت ہو گیا ہے تو وہ کہتی ہے کہ ”رخصت چہ علی وارد۔ تم نے سنا نہیں۔“ اور خوشی ”نگو کہ شہنشاہ“ کا یہ مصرع پڑھتی ہے: رخ آتا ہو تو ہاتھ سے بندھ گئے۔ میرا اس مصرع پر عمل ہے۔ شہزادہ اس کا دوسرا مصرع پڑھتا ہے: رخ چاہتا ہوں اس کا نظم نہ بھیجے۔ اور کہتا ہے کہ یہ مصرع عمل کے لائق ہے۔ اس سے لائق ہے۔ یہ نکال اس صورت حال کو خوش کار بنا کر اس میں لٹی مودج چھوکتا دیتا ہے۔ یہ تہذیب زندگی کے ہر پہلو کو شامری کے دھپے سے جانتی تھی اس لیے وہ غزل کو بھی شامری کا قبول کرتی تھی۔ اس دور میں ”فسات گلاب“ کی تخلیقیت کا بھی راز تھا۔ ”سروش خلیقا“ میں ہمارے کردار اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں اور بات بات پر حسب موقع شعر چڑھتے ہیں۔ سروش سے معلوم ہوتا ہے کہ ملکہ حسن افروز اور شہزادہ آرام دل خود بھی شعر کہتے تھے۔ ملکہ حسن افروز آرام دل کا ہاتھ پکڑ کر ایک دوسرے کا شعر سناتے ہوئے مستور رہیں یا جانتھیں تھیں۔ اسی کیفیت سے مشتق میں ملکہ کا ”دھن جلاز اتو چہ شمر کی ایک غزل پر عمل طبع زاد ہوئی“ جس کے جواب میں آرام دل نے اسی زمین میں چہ شمر کی ایک اور غزل ملکہ سے مخاطب ہو کر پڑھی۔ اور قصہ کا ایک اور کردار محمود تا جو بھی مصور ہے۔ ملکہ حسن افروز اور آرام دل کی تصویریں اسی کی جاتی ہوئی تھیں جن سے قصہ متحرک ہو کر آگے بڑھتا ہے۔ کرداروں کے اسی حراج سے فسات گلاب اور سروش خلیقا کا جمالیاتی پہلو اجاگر ہو رہا ہوتا ہے۔ اس تہذیب کا جمالیاتی حراج شعر و شامری، مصوری، موسیقی سے مل کر بنا ہے جس میں شمشیر و سناں کا دور دور تک نام نہاں نہیں ملتا۔

”فسات گلاب“ کی طرح ”سروش خلیقا“ کے مطالعے سے بھی اس دور کی تہذیب نمایاں ہوتی ہے۔ یہ طبع خواص کی تہذیب تھی۔ سروش خلیقا کے مطالعے سے معلوم کیا جاسکتا ہے کہ فرد کا طرز عمل کیا تھا۔ لباس کس قسم کے ہوتے تھے۔ مہمان داری اور توشیح کی کیا صورت تھی۔ لوگوں کے کیا مسائل تھے۔ جسم نکالنے کی کیا اہمیت تھی۔ ملکہ حسن افروز آرام دل کا ہاتھ پکڑ کر کہتی ہے: ”میں میری جان کی قسم۔ کچھ تازہ کہاں گئے تھے۔۔۔ جب ملکہ نے ایسی شہیہ جسم ہدی تو شہزادہ کو جزا دینی کہہ دیں نہ آئی“ اگر تہذیب کے ذوق و نظر سے اس داستان کو دیکھا جائے تو یہاں بھی فسات گلاب کی طرح ”چھوٹی دست“ یعنی عوام نظر نہیں آتے۔ اگر آتے بھی ہیں تو بیک سنگوں، شہدوں، غریب فریاد، غلاموں، باغیوں اور قزاقوں کی صورت میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے برخلاف بادشاہ، وزیر، شہزادے، شہزادیاں، نواب، داماد، اپنے سرے کے ساتھ، اپنے اپنے منصب کے مطابق بولتے چلتے نظر آتے ہیں۔ ہر چیز ان کے مطیع ہے۔ ہر دم ہر بات کے مطابق کار مقرر ہیں جن سے سر مو تہاؤں نہیں کیا جاتا۔ آرام دل بادشاہ سے ملاقات کے لیے دربار میں آتا ہے تو یہ تصویر سامنے آتی۔

”ظاہر ہے کہ آرام دل پر کوئی رسیار داخل دربار شہنشاہ ہوا۔ ظاہر ہے حسن و جمال اس خیر اقبال کا از باہر تاب رہی ہوں۔ لالہ پر دے کے قریب پہنچتے ہی وہ سرخ و سبزی شہزادہ خوش خوش کو کھڑے پر سے اتر آئے خاص دربار اور جب دربار کے ہوئے۔ تعجب بہتہ واز بلند نکھرے کہ شہزادہ عالم پناہ سلامت۔ دوسالے کے دستے نے پر ہاتھ کر سلائی دی۔ آفتاب نے فلک پر مایہ صاحب سدقے اتارے۔ آستان نے سورج کھکی دکھائی۔ خواصوں نے مہتابی لگائی۔ غرض کہ سر اور مصاحب شہزادے کو گنج میں کھٹے ہوئے، چپے محمودہ قمار مرقی میں لے ہوئے اور جانی خاص میں خوجہ شامی کے قریب پہنچے۔ بادشاہ نے وزیر اعظم کا استقبال کے لیے بیکھار، وزیر حسب دستور کو خوش بجا لایا اور شہزادے کا قدم بوس ہوا۔ اس طرح کی بے شمار صورتیں شامری داستان میں کھیل ہوئی ہیں جن سے اس دور کا رنگ و حراج نمایاں ہوتا ہے۔

قصے کی دلچسپی اور داستان کی حلیہ کی وجہ سے جواب و سرور میں دونوں میں ملتی جلتی ہیں۔ عام طور پر داستانوں میں حصول مدعا پر قصہ ختم ہوتا ہے لیکن جواب کی طرح سرور میں بھی حصول مدعا کے بعد قصہ جاریاں اختیار کر لیتا ہے اور قائل ذکر بات یہ ہے کہ دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

میرامن نے ”ہارن و بہار“ لکھی اور اپنے زمانے کی دلی کی زبان و تہذیب کو قصے کے ذریعے بیان کیا۔ ایک طرح سے جواب میں سرور نے ”فسات جواب“ لکھا اور اپنے زمانے کے لکھنؤ کی زبان و تہذیب کو قصے کے ذریعے بیان کیا۔ ”ہارن و بہار“ دلی کی تہذیب اور زبان و بیان کا نمونہ بن کر نکلا سیک کا دہلیہ اختیار کر گئی اور ”فسات جواب“ لکھنؤ کی تہذیب اور زبان کی ترجمان بن کر نکلا سیک کا دہلیہ اختیار کر گئی۔ جب ”دہلی مولود اور لکھنوی مسکن“ ”ظفر علی خاں“ حسین حق نے ”سرور جن“ لکھی تو دلی اور لکھنؤ کی لہجہ کی قدر بندی کے یہ دروازے بند ہو چکے تھے اور اب حق دلی اور میرامن کی حمایت میں ”فسات جواب“ کا جواب لکھ رہے تھے۔ ایسا جواب جس میں ”فسات جواب“ کا مزہ بھی ہو اور ”ہارن و بہار“ کا لطف بھی۔ حق نے ان دونوں حوزوں اور رنگوں کو ملا کر ”سرور جن“ لکھنے کی کوشش کی۔ ان کا جھکاؤ دلی کی طرف ہے۔ اسی لیے اس میں دلی کی زبان و تہذیب کا رنگ چمکا آیا ہے لیکن ”فسات جواب“ کا جواب لکھنے اور خود ان کی اپنی تربیت کا لکھنوی پہلو بھی ادا کر ہوا ہے اور دہلی و لکھنوی زخموں کا بکھا ”احراج“ اس کی وہ خصوصیت ہے جس سے ”سرور جن“ کی تاریخی اہمیت متعین ہوتی ہے۔ ”احراج“ کی یہ خصوصیت ہمیں قصے میں تلاش نہیں کرنی چاہیے کہ ”سرور جن“ کا قصہ ”جواب“ کی طرح کا ہے بلکہ اسے ”سرور جن“ کی نثر میں تلاش کرنا چاہیے۔

اس سلسلے میں پہلا کام حق نے یہ کیا کہ سرور کی اس نثر کو جو ”دلیا ہے“ میں نہیں بلکہ قصے میں استعمال ہوئی ہے، زیادہ سادگی سے اپنے قصے میں بیان کیا ہے لیکن گالے کو، رعایت فنی و ضلع محکم کے ساتھ، ساری نثر میں بحال رکھ کر ساتھ ہی اپنے نثری اسلوب میں سرور کے لہجے کو بھی برقرار رکھا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند سطر یہ ہیں:

”جوں ہی ظفر لائی تیغ نگاہ سے گمانیں ہوئی، طہیست اور بھی بائیں ہوئی، جواب

دل سے تری نگاہ، جگر تک اتر گئی دونوں کو اک لہا سے رضا مند کر گئی

دل نیاز منزل زلفیہ خم کا طرز و طہا، تار نظر سے گمان ابرو میں چلا بندھا..... خان مڑگان سے خوب تیز و بازی ہوئی، دلوں کے پڑے اڑے، جلا و مشت کی اچھی قدر پہلازی ہوئی۔ قطعہ رعنا سے کاشاں مبروجل جل گیا، اٹھکوں نے جو بھانے کا ارادہ کیا، مڑگان آبلوں سے بھل گیا..... باز و کود کچھ کرتنائے وصال میں شاد ہلکا مرقع دل کو کسی قبلہ کی تلاش میں جو بھل پایا اور کچھ گمان ہوا، سی مڑکا“ (سرور جن، ص ۴۴، ۴۵)

یہاں قافیہ، رعایت فنی، لہجہ سب ساتھ ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ اور بیان کا حصہ بن کر ایک رنگ ہو گئے ہیں۔ ساتھ ہی سرور کا مخصوص تنک دار لہجہ بھی مل کر سرور کا جواب دے رہا ہے۔ فسات جواب کے مطالعہ میں ہم نے اس مخصوص لہجے کی کئی مثالیں دی ہیں اور اس انداز کو تنبیہ کے نثر نے ”کانام دیا۔ یہاں صرف دو خطے ”جواب“ سے نقل کیے جاتے ہیں تاکہ مقابلے سے نثر کے رنگ و احراج کو سمجھنے میں آسانی ہو:

(الف) ”خوسر پارے عماری کی، دعا سے یلہ بہت عماری کی“ (فسات جواب، ص ۴۶)

(ب) ”غرض جو بلا دور مار گیا، جان سے بے چارہ گیا“ (ایضاً ص ۴۶)

ان دونوں جملوں میں قافیے موجود ہیں۔ "نیپ کا فقرہ بھلے کے پہلے جسے کہنا یاں کر کے فنی اثر کو بڑھا رہا ہے۔ چنانچہ دوسرا فقرہ۔ پہلے فقرے میں کہی ہوئی بات کی تکرار معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل یہ پہلی بات میں لکھے کا زور پیدا کر کے اسے بڑا کر رہا ہے۔ چنانچہ ایکسانیت کے ساتھ سرور کی ہر بڑی کتاب میں اخروہ کے ساتھ ملتا ہے۔ جن نے بھی اپنی نظریں اس اعجازِ بیان کا اختیار کر کے اپنے لکھے کو سرور کے لیے سے ملا رہا ہے مثلاً "سروشِ سخن" کے پندگوں جیسے دیکھے۔ ایک خواص باقی رہی جو اس حال سے خبردار تھی، مگر ہمارے قافیہ

۲۔ "مے نمودا جس دن سے تو سر کیا، بگھنے زخمہ رو کو کر گیا"

۳۔ "بائے نمود کہ کر لیت گیا، دور تک دھار با انگھوں سے نمود ہوتا رہا۔"

ان جملوں میں وہی لہجہ ابھر رہا ہے جو سرور کی نثر کی خصوصیت ہے لیکن یہاں وہ دھڑکتے نہیں ہے جو "لاباب" پڑھنے ہوئے محسوس ہوتی ہے۔ "اخراج" نے اس لہجے اور طرزِ ادا کو قدرے بدل کر فنی اثر کو بڑھا کر دیا ہے اور اسی لیے، مماثلت کے باوجود طرزِ ادا کا رنگ بھی بڑھا کر قدرے مختلف سا ہو گیا ہے۔ اگر سرور کے اسلوبِ بیان کے رنگ کو گہرا بنا لیا جائے تو حق کے اس مماثل اسلوب کے رنگ کو بڑھا آسانی کیا جائے گا۔ مماثلت کے باوجود "سروشِ سخن" کے اسلوبِ بیان کا الگ پن اسی اخراج کا نتیجہ ہے۔

"سروشِ سخن" کی نثر میں قافیہ فارسی و سندھی اسلوب کے نمونے ساری داستان میں موجود ہیں اور قافیے کے ہر باب کے آغاز میں اخروہ کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اس نثر کا مقابلہ سرور کی اس مہارت سے کیجئے جو ہر باب کے آغاز میں آتی ہے تو یہاں کوئی لہجہ یا فرق محسوس نہیں ہوگا۔ اگر ہوگا تو یہ کہ سرور کا قلم اس رنگ کی مہارت پر زیادہ قادر ہے۔ لیکن "سروش" کی نثر میں خوب زیادہ ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ سخن اپنی نگار کی دھماکے خٹانے کے لیے نثر کے سنے سے تجربے کر رہے ہیں اور ہر تجربہ طرزِ ادا کے لحاظ سے ایک دوسرے سے الگ سا ہے۔ مکالموں میں بھی دہرا (خواص) کی زبان، صنوبر (حکک) کی زبان اور پری زہر سم جن کی زبان اور ان کے لہجے سب الگ الگ ہیں۔ بازارِ یوں اور عوام کی زبان ان سب سے مختلف ہے۔ جب سخن کسی کا طبع بیان کرتے ہیں تو ایک واضح تصویر نگاروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً شہزادہ سیہ قاسم کی یہ تصویر دیکھیے۔ لال چنی اور سبز پری شہزادہ کو دیکھنے جاتی ہیں:

"دیکھتی کیا ہیں کہ ایکس کا بھونچکا، آہلن کا کندہ، پاؤں سے نظر، ہاتھ کا ٹنڈا، لال لالوں خوار آتھیں، بھوئی جیسے دو ٹنگھو رے، ناک پٹھی ہوئی، ہونٹ لٹکے ہوئے، دانت باختر شریٹے کے بچوں کے گھڑیاں، ہال میں ٹنگے کے تختہ و درشت یا جیسے ڈور کہ جس میں صدمہ حارِ باب، اس جوانی میں کالوں پر بھرپاں سر میں کھاتے کھاتے ایسے گڑھے پڑ گئے تھے کہ سر باختر پر سدیل باختر جی دھوا تھی۔ ایک ہاتھ کو شانے سے قائب ہے، اس کی شانِ لاباب ہے، دھڑکتا ہے، میں بچائے بیٹا ہے۔ دینے پاؤں کو کہ قافیہ زد ہے، پاؤں پاؤں سے دبائے بیٹا ہے"

اس مہارت سے مصور اس بد صورت انسان کی بھرپور تصویر بنا سکا ہے۔ یہ تصویر داستان پڑھنے والے کے ذہن پر اسی طرح نقش ہو جاتی ہے جس طرح سرور کی جادو گرئی کی تصویر۔ "سروشِ سخن" کی یہ تصویریں ایک دوسرے سے جدا جدا کردار کے عین مطابق ہیں۔ بچہ پڑیاں سب آرام دل کی طرف آتی ہیں تو اس کی تصویر ہانگل، الگ، منفرد اور بھرپور ہے اور یہ تصویر پڑھنے والے کی فوٹو تشکیل سے آتی ہے۔

اسی طرح مختلف طبقوں کی زبان کے مختلف کچے سرورق میں مٹی اثر کر رہا ہوتا ہے اور قصبے کے لطف میں فطری رنگ کو ابھار کر ماضی کرتے ہیں۔ شہزادہ آرام، دل مہارت سر کر کے اپنے وطن واپس پہنچتا ہے تو مختلف طبقوں پر اس کا جس طرح اثر ہوتا ہے، سن اسے اپنے بیان سے یہ لطف دینا اثر جادو جیسے ہیں۔ یہاں اس خطر کے سرے سے جدید دور کی نظر سے آتے ہیں:

(الف) ”یہ سنتے ہی لوگ مارے خوشی کے پھول کھلے، سب کا رومار بھول گئے، لوگوں کو کہا میرا عید ہوئی، جلدی جلدی ہر ایک نے کپڑے بدلے، عطر لگایا۔ کوئی ہاتھی پر سوار ہوا، کسی نے گھوڑا کسوا یا۔ کسی نے کہا میرا نام چان تھا۔ کال کو۔ کسی نے کہا سب سپاہیوں کو ساتھ چلنے کے لیے جانو۔ کوئی بولا میاں جلد آ، دیکھ کسوا کے لای۔ کس نے کہا جلدی شخص مشکوٰۃ، شہدوں میں مل ہوا۔ کسی نے کہا اے لاپاک کھا۔ کوئی جھانپتے کھپتے اٹھا اور مجھم کر کہتا ہوا چلا کہ اے لاپاک! میرے بی کو بیاں توں کروں، دیکھ میرا کھادہ آیا، آج اظہارِ کلمہ سے لاتا ہوں۔“

(ب) ”طلعت دو راستہ صلیب پاندھ کر سلام کرتی تھی۔ آرام دل سلام کا جواب اشارے سے دیتا تھا۔ جب ڈپاؤہ گھبرا اٹھا تو پاندھ اٹھایا تھا۔ سلام کے جواب پر لوگوں میں رد و بدل ہوتی تھی۔ ایک کہتا تھا: انجمن یہ میرے سلام کا جواب ہے۔ وہ جواب دیتا تھا کہ یہاں کسی طرف تو دیکھا بھی نہیں۔ غرض اسی پر مل جاتی تھی۔ پچھلے ہاتھی پر چوب دار روپے اور اثر خوں کی کھجوری تقسیم کرتا آٹھا۔ شہدوں نے کسی سے اس کا نام پوچھ لیا مگر تو وہ گالیاں سنائیں۔ ایسی دھجیاں اڑائیں کہ اس کا ناک میں دم کر دیا۔ جیسے جیسے لوگوں کو نسل کر دیا۔ کسی نے ہاتھی کا لینڈ پھینک مارا۔ کسی نے گالی دے کر پکارا۔ کسی نے کچڑ پھینکی۔ کسی نے نکلڑی بڑھا کے کھڑی اچھالی دی۔ کوئی بولا اے لوگ کرم کس۔ ہمارا سجادہ تو بڑا نکلی داتا ہے مگر معلوم ہوا کہ سجادہ کی کھجوری بھی چوس ہے۔ اے پد کے گھڑے تو کبھی اس کا ٹوکرو معلوم ہوتا ہے۔ جب وہ بے چارہ مضامیناں مگر مگر پھینکتا تو شہدے کہتے ہاں پٹے ہاں، سب پچھنگے ہاں، واہ میرا کیا کہتا۔ اے تو تو لہو بہتا ہے۔ تجھے انوکھا پنہا کون کہتا ہے۔“

یہ اسلوب بیان سرور اور ماضی دونوں سے مختلف ہے۔ یہ عبارت ”ذاتی ادب“ میں اور ”ذاتی ادب“ میں ملتی چاسکتی ہے۔ اس میں ذاتی اور کھنڈ کے لچل لچل گئے ہیں اور اسلوب بیان کی ایک نئی ہی صورت سامنے آتے ہیں۔ یہی وہ طرزِ ادب ہے جو ”سرورق سخن“ کے اس رنگ کو ابھارتا ہے جس میں واقعات کے ساتھ ایک انگ پرن سا موجود ہے۔ یہی جدید اردو نثر کا وہ اسلوب بیان ہے جو فطرت و لیم کا لاج کی سادہ نثر کو اردو نثر کی روایت سے مل کر سرسید کی جدید اردو نثر سے ملتا جتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ نثر زندگی میں لکھی گئی اور نہ کھنڈ میں بلکہ دہلی مولد اور کھنڈ مسکن فقر الدین حسین سخن نے صوبہ بہار کے شہر آراء ضلع شام آباد میں دینے کے ۱۹۵۹ء میں تحریر کی ہے۔

اردو نثر میں قدیم بیان کا سکہ بھانسنے کے لیے سخن نے مختلف قسم کی روایتی نثر کے نمونے بھی سرورق سخن میں تحریر کیے ہیں۔ روایتی نثر کی کئی قسمیں ہیں۔ ایک نثر مزاج کہلاتی ہے جس میں وزن شعر تو ہوتا ہے لیکن قافیہ نہیں ہوتا۔ ایک نثر مٹھی کہلاتی ہے جس میں قافیہ ہوتا ہے لیکن شعر کا وزن نہیں ہوتا۔ ایک نثر سبج کہلاتی ہے جس میں شعرے وزن میں برابر ہوتے ہیں اور حرف آخری موافق ہوتا ہے۔ یعنی پہلے شعرے کے تمام الفاظ دوسرے شعرے کے تمام الفاظ سے وزن اور حرف آخری موافقت رکھتے ہیں۔ نظم میں وہی صفت آتی ہے۔ تو مزاج کہلاتی ہے اور نثر میں اسے سبج کہتے ہیں۔ ایک نثر جاری ہوتی ہے جس میں الفاظ میں وزن کی قید ہوتی ہے تو قافیہ کی یعنی وہ نثر جو ان سب

یہاں الخواص کے ساتھ صنعت تو پیدا ہو گئی ہے لیکن ملبوم اور بیان کا فنی اثر غلبہ ہو گیا ہے۔ دراصل یہ وہ بھاری ہیں جو انکھار بیان کی سہولت کے لیے بیان کی چادر میں ناگی گئی ہیں۔ اس قسم کی سہاؤں کو یہ تہذیب اس لیے پسند کرتی تھی کہ یہ اس کے احساس جمال کا حصہ تھیں۔ اس قسم کی آرائشوں سے ہی نثر کا رنگ نغمہ دار اور دل کش ہوا تھا۔ ہر تہذیب کی نثر اس دور سے ضرور گزرتی ہے۔ انگریزی افسانہ نگاری کے ابتدائی دور یعنی مہدائے نثر میں سر قبط سٹوڈی (۱۵۵۳ء۔ ۱۵۸۶ء) کے نثری رومان آرنلڈ (۱۵۹۰ء) میں ایسی ہی رنگینی ملتی ہے۔ ٹلی (۱۶۰۶ء) (۱۵۵۳ء۔ ۱۶۰۶ء) کے نثری رومان یولیس (Euphues) میں بھی اسی قسم کی رنگینی اور فخریوں کا آجنگ ہوا ان پیدائشوں کے لیے قائلوں کے یہاں صحت نہیں (alliteration) یعنی ایک ہی حرف سے شروع ہونے والے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ قصائد کاغذ میں بھی یہ رنگینی موجود ہے۔ کئی رنگین سرواں سخن میں بھی موجود ہے۔ سخن رطبت لفظی، استعارہ اور دوسری صنعتوں کی مدد سے، سچ سچ میں اپنی تہذیبانہ کے اعتبار کے لیے یہ سارے ہنر استعمال کرتے ہیں۔ سخن کی رنگ رنگ نثر کو کچھ کہیں محسوس ہوتا ہے کہ کمر کے گچن میں رنگین پھولوں کے کھلے رکھے ہیں۔ اس نثر میں جو صورت اجاگر ہوتی ہے وہ ایک وقت "سادہ" یعنی ہے اور "رنگین" بھی اور ساتھ ہی "تہذیب" بھی۔ مثلاً در بیان شادی کی یہ نثر دیکھیے:

"شادی کی نو بہت جگہ گئی۔ سوئی گل آرستہ ہوا کوٹھی چبے گئی۔ باغ میں از سرفروہن بندی ہوئی۔ روش پڑی در دست ہوئی۔ باغ دانوں نے اپنی اپنی کاری گری دکھائی۔ سادہ بھادوں میں بھرنا جاری ہوا۔ فصل بہار آئی۔ درختوں کی کیا دیوں پر سننے سننے پٹنگے بنے۔ شاہدین ہرستان نے نثر اس بن وطن کر چار ہوئے۔ سون نے مٹی کی دھڑی بجائی۔ طوطی کے درخت نے ہاتھوں میں مہندی لگائی۔ گل مسد برگ نے چھتی چڑا ہوا۔ چھیلی نے سفید پوشاک پہنی۔ اس سادگی پر مستحق طرح دار ہوئے۔ مستحقوں کے کم بولنے کی ادا اختیار کی۔ یہ بھی اپنی دانست میں وضع دار ہوئے۔ سنبل نے زلف بچھاں بنا کر بڑے تازہ دوا سے کمرنگ لٹکائی۔ بزمگس نے دہال دار سر۔ لگا کر بائبل سے آنکھ ملائی۔ شاہد گل نے گلہائی جوڑا پہنا۔ کیڑے کا سطر لگایا۔ داؤدی نے درمفراتی جوڑا از صیہ بدن کیا۔ سہاک کے سطر میں اپنا بدن بسایا۔ انور غوثی کے سرور میں مسست ہوا۔ لالہ نے افسانہ کا مٹوا، شراب ارفوہائی کا پیالہ پر دست ہوا۔ باقران کی ادوی پوشاک دل میں کہیے گئی۔ سبزہ نو مدیدہ کی دھانی رنگت آنکھوں میں چھینے گئی۔ سرور دل، جو مستحقوں کی طرح انکڑے لگے دکھاتا ہوا۔ قدر دل و دست مشابہ ہے اس لیے شمشاد کا نام باغ حیات خلق میں گلشن آباد ہوا۔ غیر لفظیہ بحر میں خوش کوثر کی لہر آئی۔ باغ صوبہ فردوس بریں ہوا۔ تسکین خلق دل داتے حسیں ہوا گل ہوتا برگ و برگ کے لشکر دلی میں قدر سے جل و ملا نظر آئی۔ اس باغ جنت و باغ میں کچھ عجب کارخانہ ہدایت شاہد ہائے مکان تھے کہ بائیس پری زور حمدی تھیں۔ باغ جان حسین طمان تھے۔ فرض گل داتے ناگھٹت خوشی سے پھولے، مہنویں باد بہاری ہوئے۔ ملا اس باغ کا جوین و کچھ کر دھان ہوئے۔ خبر میں نظارہ نظارہ کے کہ دو دروازے کے قاصدے پر نصب تھے، جاری ہوئے۔ صد دامن ہال کھڑا گیا۔ خبر میں پھر کا گیا۔ زمین پر ستارے نظر آنے لگے" (ص ۳۱۳-۳۱۴)

خفی نے اس سادہ و رنگین ہدیہ میں شادی کے موقع پر پانچ کی جوہری اور منہ سے بولی تصویر اتاری ہے وہ چھٹے والے کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ یہ سب چیزیں مربوط تھے سے پیدا ہونے والی دلچسپی سے مل کر دہلی اور لکھنؤ کے مزاحیوں کے ”محراراج“ کے ساتھ مل کر اردو نثر کے ارتقاء میں ایک تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ خفی کا ”آرہ“ میں بیخبر کردہ دہلی اور لکھنؤ بیک وقت یاد آتے ہیں جس کا اظہار خود ایک جگہ مصحف کے قلم سے ہو گیا ہے۔ صورت یہ ہے کہ موتی قلم چلایا گیا ہے اور وہاں پانچ لاکھ مضمیں روشن کی گئی ہیں جسے دیکھ کر شہر والوں کو حیرت کا ہوا کہ موتی قلم میں آگ لگ گئی ہے۔ اس پر حاشائی تحریر ہوئے:

”باشعرا گاہ و قلم“ پھول والوں کی سیر ”باد آئی، خوشی سے پھول گئے۔ اہل لکھنؤ اپنے گھوڑے کر حسین آباد کی روشنی بھول گئے (س ۱۵۲)

”سروش خفی“ کی افراہمت یہ ہے کہ یہاں دہلی، لکھنؤ کی معاشرتی گھٹیل کر ایک ہو گئی ہیں اور اظہار بیان نثر کے ہدیہ رحمان سے آتا ہے۔ اسی کے ساتھ اسلوب کا بہاؤ وہاں و نیز ہو کر نئی زندگی کی تیز ہوتی رفتار سے بھی آتا ہے۔ ”نسانہ عجائب“ کی رفتار کم اور ”سروش خفی“ کے اسلوب بیان کی رفتار اسی لیے قدرے تیز ہے۔

”سروش خفی“ کی نثر میں تذکیر و تائید اور رد و زمرہ و غماور کی قابل اعتراض صورتیں بھی سامنے نہیں آئیں جو گاہ گاہ ”نسانہ عجائب“ میں دکھائی دیتی ہیں۔ مگر نثر کی اقتدار کے ذریعہ اثر اب مگر نثری الفاظ بھی اردو زبان میں داخل ہو کر زبان کا حصہ بن رہے ہیں لیکن یہ الفاظ اردو زبان کے موتی نظام میں داخل کرنا نثری صورت میں زبان و بیان پر چڑھ رہے ہیں مثلاً لائٹن (Lantern)، پلیٹینس (Platoon)، فائر (Fire)، فیکٹری (Magazine)۔ ”نسانہ عجائب“ کی فنی ہوتی تیز عجب اب ہے اور فوری ہے اور فوری و فنی کا کچھ کامیاب نثر اس کی جگہ لے رہا ہے۔

”نسانہ عجائب“ (۱۳۳۰ھ) ”پانچ دیوار“ (۱۳۱۵ھ) کا جواب تھا۔ ”سروش خفی“ (۱۳۰۶ھ) ”نسانہ عجائب“ کا جواب تھا اور جعفر علی شیون کی ”علم حیرت“ (۱۳۹۳ھ) ”سروش خفی“ کے جواب میں لکھی گئی تھی۔ اب یہ چاروں تصانیف اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ تین کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں اب ”علم حیرت“ کا مطالعہ ہم آئندہ طور پر کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ خوشیہ، سید غوث علی شاہ، ص ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۸۹

[۲] رجب علی بیگ سرور، غیر مسطورہ تصوی، ص ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴

[۳] تاریخ ادب ہندوستانی (قلمی) کارسینا داسی، اردو ترجمہ لیلیان سکسٹن، مخلوط و کراچی پرنٹرز، ص ۵۶۱، کراچی ۱۹۶۰ء، جگہ نقل مولوی انور رحیم جالبی۔

[۴] ”سروش خفی“ مرتبہ ظہیر الدین دادا، ص ۲۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

- [۵] سرودش سخن، بھولہ والا، مں ۱۹۸۲ء۔
- [۶] ختم خاتہ چلوئے، (جلد چہارم) کلاں سری رام، مں ۱۳۹۰ھ بمطابق ۱۹۲۶ء۔
- [۷] سرودش سخن، ایبٹنا مں ۱۹۸۵ء۔
- [۸] ایبٹنا
- [۹] سرودش سخن، بھولہ والا، مں ۱۹۹۲ء۔
- [۱۰] سخن شعراء، عبدالغفور خاں نساخ، مں ۲۱۲، مطبع نوکلئو ریکھتو ۱۸۷۳ء۔
- [۱۱] سرودش سخن، بھولہ والا، مں ۲۹۰-۲۹۱ء۔
- [۱۲] غالب اور مستقیم بکراچی، مشعل خواب، مں ۲۰۱، کراچی ۱۹۸۱ء۔
- [۱۳] ایبٹنا، مں ۲۰۰۹ء۔
- [۱۴] غالب کے خطوط مستقیم بکراچی کے نام، قاضی عبدالودود، مطبوعہ سادہ نامہ ”آج کل“ اگست ۱۹۵۴ء۔
- [۱۵] اردو کی نثری داستانیں، گیارہن چند، مں ۵۸۳، بھکتو ۱۹۸۷ء۔
- [۱۶] سخن شعراء نساخ، مں ۲۱۳، مطبع نوکلئو ریکھتو ۱۸۷۳ء۔
- [۱۷] بکر المصاحف، حکیم نجم الحق خاں، مں ۱۱۱۹، مطبع نوکلئو ریکھتو ۱۹۲۷ء۔

تیسرا باب

جعفر علی شیون: حالات و مطالعہ

علم حیرت: ضلع بجکت کی آخری کتاب

محمد جعفر علی شیون کا کوری کے رہنے والے تھے۔ شاعری میں بھی اللہ ہی بخشنے والی کا کوری کے شاعر تھے اور غزلیں، جیسا کہ خود لکھا ہے ”نثارِ بحرِ گفتار، آتشِ زبان، ناسخِ غزلستانِ دلی شہرِ مرزا و جب علی بیگ سرور سے کلمہ“ [۱] کہتے تھے۔ سید محمد خضر اللہ یں خٹن نے ”قصائدِ غالب“ (۱۳۳۹ھ) کے جواب میں ”سروشِ سخن“ (۱۳۷۶ھ) تصنیف کی تو اس کے دیباچے میں ان اعتراضات کا جواب بھی دیا جو سرور نے ”قصائدِ غالب“ کی تحقیر میں پیدا کیے تھے۔ ان باتوں کا کرا جواب شیون کا کوری نے اپنی جوانی تصنیف ”علم حیرت“ (۱۳۹۳ھ) میں دیا اور لکھا۔

”راقم امیرِ تشویش ہے، دستِ بھرِ رویش ہے کہ جن حضور نے سرور پر طعن چھینچھا میں امان نکلی تیری دکھائی ہے، ان کو کیا ملتی ہے۔ صاحبِ سخن جب آپ کے ہم وطن پر اس غضب کا فقرہ بھونکا کہ آپ سے ہوا غلاموں نے بھونکا کھایا سپہِ نونِ فانی آج بلی بر باد دی۔ ہادی طرانت کی طبیعت شاد کروی۔ پھر آپ کے مقدمے میں تو کچھ نہیں ٹھیں، گو بعد ان پر طعن زن ٹھیں، یہ غالب ہیں ہے کہ اگر حضرت کے دوستا دھڑکتے ہیں تو میر جو ہر شیرِ زبانی کا مگر تاجِ میر مانتے کہ آپ کے نزد یک برجِ اسد پر ہے، اپنی حد پر ہے، گاؤں میں دکھانا، آؤ گیری کا حق چھوڑنا چھوڑنا مگر جانے شگفت ہے، کہنے والو مقامِ گفت ہے کہ دستا و خصامت بنیاد، بلبلِ بزارِ داستانِ طوطی بعدِ دستان (مرزا غالب) نے ”گزلہ سرور“ [۲] پر بارش بارش ہو کر وہ رنگین تقریر فرمائی کہ ”بارش وہاں پر خزاں آئی پھر حضور نے کیا کچھ کے کلام سرور میں شاعرِ کمالی، بکھر چکی کی نظر سے آنکھ ڈال۔ چربٹ باز نے باز ہلک لایا۔ بلی ی، دو تھا آج یہ ماہِ اختر آج کا گرد گزری رہے، چیلے اختر ہو گئے۔ شاعرِ گولستانِ یادِ مگر نہ بھرنے لگے، اپنی قریب پر مرنے لگے۔ یہ لیاقت اور سرور پر زبانِ طعن دراز۔ شکلِ مشہور۔ یہ صوفی اور غائب کا زیرِ اعتماد۔ انکی ہاتھ کھوں تو چچا دو چچا ہو کر کڑکے، بھول بھال چھوڑ کر کھنسنے لگے اور ٹھیں، چونکہ آج کل آپ کی ملاقات کا ذخیرہ نکلا ہے، لیاقت کا ڈبا نکلا ہے فقرہ کا قلمِ تحریر پاپا جانے قریب لایا جائے، پر بیٹھ سے پائے، اپنا سر کھائے..... حضرت سلامت اپنے صوفی آپ کو میاں صوفیانا بالکل مانو جاتا ہے۔ ازراہِ صحیحہت کہتا ہوں.....“ [۳]

طعن و تحقیر کا یہ سلسلہ اسی طرح زور تک چلتا ہے۔ اس کے بعد ”جہدِ تالیف“ میں شیون کا کوری نے اپنے دوست طرانت سے بجکت آ کر شاعرِ کرام علی خان صاحب حسرت کا ذکر کر کے بتایا ہے کہ حسرت نے انھیں آواز دیا کہ کوکب

ہند کی حکایت اپنے انداز میں دوبارہ لکھنے کی ترغیب دی تھی ان کے استاد صاحب علی بیگ سرود "مکتوبہ صیت" کے نام سے پہلے لکھ چکے تھے۔ شیون نے اپنے خواب کا ذکر کر کے اور اپنی تحریر کو اگاہی دیکر دینے کے لیے لکھا ہے کہ چونکہ "حالم قلم میں اس کا انصرام ہوا اس لیے" "علم حیرت" "افسانہ کا نام ہوا"۔ "علم حیرت اسی طرح مطلع نکت سے منسوب ہے جس طرح دیا شکر شمیم کی مثنوی "نثر انجم" "جنمیں درعایت لفظی سے منسوب ہے۔

دیا پتے میں اپنی تحریر کے بارے میں شیون نے لکھا ہے کہ "یہاں کا وہ مضمون یہ خاص عرض کر رہا ہے اسے شاعرانہ تصور طریق میں کس لیے کہ یہ ناقابل اس قابلیت کے قابل نہیں" یہی شاعرانہ رنگ اس جوانی کتاب کا اصل رنگ ہے جو شدت سے سرود کے دیکر متر سے قریب رہنے کی کوشش کے باوجود اس سے دور ہے اور سخن کی نثر کے مقابلے میں جو قدم بہ قدم سادگی کی طرف مائل ہوتی جاتی ہے، قطعی مختلف ہے۔ یہ قلم حیرت "علم حیرت" "نکس" گئی ہے حقیقت سے دور، شاعری کی تہذیب تھی۔ شاعرانہ طرز فکر اس کے رنگ و بے میں ملایا ہوا تھا۔ رعایت لفظی، صنائع بدائع کا استعمال اور مطلع نکت کا زور اس کے مزاج کا حصہ تھے۔ اس تہذیب کی یہ ساری خصوصیات، پوری شدت کے ساتھ "علم حیرت" کی رعایت و مطلع نکت سے بھری استعاراتی نثر میں موجود ہیں جن سے اس کی ایک ایک سطر کو شعوری طور پر سنایا گیا ہے۔ یہ بہت محنت طلب اور جان لیوا کام تھا لیکن شیون نے اس رنگ کو اس قفسے میں پوری طرح قائم رکھنے میں بڑی محنت کی ہے۔ ہر سطر پر رعایت اور خصوصاً مطلع نکت کا التزام قلمی کمال نہیں تھا جیسے اس دور کی تہذیب کا حقیقی زندگی سے "مستویت کا تعلق" نوٹ کیا تھا اسی طرح "علم حیرت" کی نثر بھی "حقیقی زندگی" سے دور ہو کر کٹ گئی ہے۔ زندگی سے دور ہوتے کہ یہ تہذیب مزہ و ہنسی اور لطف اٹھاتی تھی اس دور میں رعایت لفظی اور مطلع نکت اسی لیے محام و خواص میں پسندیدہ و مرغوب طرز فکر کا دوسرا حصہ رکھتے تھے اور اسی لیے مطلع نکت بولنے والے، معاشرے میں عزت کی نگہ سے دیکھے جاتے تھے۔ خود شیون کا کادوری نے اپنے دوست "جنم" نے اس کتاب کے لکھنے اور مطلع نکت بنانے میں ان کی مدد کی تھی "ظرافت چا نکت آشا شفی محمد اکرام علی خاں حسرت" کا ذکر کیا ہے۔ مطلع نکت کا یہی اثر شروع سے آخر تک "ہر سطر پر" "علم حیرت" کی عبارت نثر پر چھایا ہوا ہے۔ اور آج جب یہ تہذیب ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے، یہ کتاب اور اس کی نثر پڑھ کر قفسے سے لطف اندوز ہونا بھی مشکل ہو گیا ہے۔ اب اس کی تاریخی اہمیت ہے۔ اسے دیکھ کر ہم کہتے ہیں کہ یہاں یہ کتاب ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں حدود مقبول ہوتی تھی اور جو نہ صرف "دورہ افکار" میں قسط وار شائع ہوئی تھی بلکہ ۱۳۹۳ھ (۱۹۷۴ء) میں مکمل ہو کر بارہا مطلع نکت اور لکھنؤ سے چھپتی رہی اور ہمارے چاروں بڑے ناشرین نے اسے شائع ہونے اور اس کے بعد بھی چھپتی رہی۔

شیون نے اپنے دیا پتے میں جن پر محنت پڑھیں کی ہیں اب کہ جن نے جواباً، منتہا انداز میں سرور کو کرا لکھ رہا تھا لیکن شیون نے مطلع نکت اور کتبچوں سے سخن پر ایسے حصے کیے ہیں کہ لکھنا ان کے ان کا حلہ بکاڑا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہوا۔ شیون نے جس طرز بیان کو ابھارا وہ وقت کے آگے بڑھنے والے، رواں دھارے سے کٹا ہوا تھا اس لیے نظروں سے اوجھل ہو گیا اور جن نے "سرور شفی" میں جس طرز اداس اپنا قصہ بیان کیا ہے اس کا ایک رنگ زندگی کے دھارے سے قریب آنے کی وجہ سے، آج بھی پڑھا جاتا ہے لیکن شیون کی نثر کو پڑھنا پھرنا ایک کڑا امتحان ہے۔ اس میں جیسا کہ میں نے کہا رنگ اتنا چیز ہو گیا ہے اور رعایت لفظی اور مطلع نکت اور استعاروں سے پیدا ہونے والا بیان اس دور پر ڈالیدہ اور اچھا ہوا ہے کہ اس بات اور قصص سے جی بولانے لگا ہے۔ اچھا کہ اس راہ سے

چھوٹ چھوٹ جاتا ہے اور بات کی تلاش میں قاری بد حال ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ وصل کا بیان نہ سنے ہوئے بھی کوئی لفظ نہیں آتا اور خود وصل بھی اسی بیان کے الجھاؤ میں کھڑے استعارہ اور رنگت میں گم ہو کر غلط پڑ جاتا ہے۔ آئیے اس بیان میں وصل کو تلاش کریں:

”لیکن نصف شب کو جب تو نسل قرختہ بھر شوق وصل لپٹائے لیل میں ہا پہا اٹھم بھرم شب خون، درود نسل نکلتاں پر آفتاب اور یہ مستانِ غفلت شب کا استعارہ تو قوم لیا بعد محال و مقابلہ میں آؤ، نگار عالم تھنڈا لال وصالِ نرک کا لہجہ تھا بدلاؤ وہ شہوت نفسانی کا اٹھیم شباب و فحش آ بارودِ مانع میں پر مشورے شیر خرچک شیطانی جسے صلابت عواس خناس بھی کہتے ہیں اور اس اٹھیم کا عقل کل ہے، لطم و نثر میں اختیار پا اکل ہے۔ چھوٹے بڑے ٹکڑے کے کڑے بڑاتے رہتے ہیں۔ رو سائے اصغارے دیکھ کر بھگرائی کرتا ہے، تمام انسان وہ ہیں باقی فرمانِ شاہ و گدائی حاجتِ دروائی کیا سالی کرتا ہے، غمِ خمیر کشو بکری دار و گوبر پر ہاون ہاون لے کر حملہ آور ہوا۔ تختہ پیمانہ طرود پر وزیر ہوا۔ دلو کیا کیا کیا جھان پٹنگ توڑ حریف مقابل کا جڑ بھرا آسن جھومر کڑی ران کا روئیں جن، تنگ جھکن مساسِ عقدت الجوش پامال کن فروغِ حسن و جویں، اٹھتا ط کلف کا قنن، بوسہ کنار سے جھٹی جوان جویا ہے ہی بات انسان کو راہ پر لگا گئی۔ دیکھتے دیکھتے کہا ہے آہ و کہائیں، پیچھے چھاڑ گئی کھالے کی نکالی، دشنام کی دشمن جانی اور خود بدلت اس خواہش سے کہ زور و سرت زور ہمارا جراب ڈالے سراج اصلاح سے جسم انور آراستہ کیے دل اپنی چار دایے اشتیاقِ دروغائی کے لگائے شمشیر آفری طیبہ قامتِ خروغی کے جو کچھ ادائی کا نیم رخصا ہے، بے اعتنائی کا لہو چالنے چکائے۔“ (”عظیم حیرت“ ص ۱۳۲-۱۳۵)

پانچ صفحات پر پھیلا ہوا یہ بیان اسی طرح پڑتا ہے اور مفہوم کے سرے سے طرح ابھی ہوئی پیچک میں تلاش کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہاں تفہیم کی پرواز بھی مائدہ نہ جاتی ہے اور ساری توجہ رعایتِ لفظی، ضلعِ جکت اور استعاروں کے جال میں پھنسی رہتی ہے۔ ”عظیم حیرت“ میں ایسے قصے کوئی اہمیت نہیں رکھتا حتیٰ کہ قصے کو جان کرتے ہوئے ”نور مصنف کو خیال نہیں رہتا کہ اس نے پہچنے کیا کہا ہے، اب کیا بیان کر رہا ہے اور آئندہ قصے کو کس طرح سونپتا ہے؟“ (۵) اور قصے کو وحدت اثر سے کیسے جڑواتا ہے۔ یہاں صرف اور صرف ضلعِ جکت و رعایتِ اہم رہتی ہے اور اسی لیے ”عظیم حیرت“ اندر کی نثری داستانوں میں واحد داستان ہے جس میں سرے سے کوئی بھی اسلوب نہیں ابھرتا۔ یہی ہے اسلوبی اس کا اسلوب ہے۔ یہ اسلوب صرف اس کے اس انداز کی طرح ہے جس میں بچہ جس کو رو گیا ہو۔ ”ضلعِ جکت“ کے تعلق سے یہ اردو ادب کی تاریخ میں نثر کی دوسری کتاب ہے۔ کوئی نثری تصنیف شیر محمد خاں ایمان میدد آبادی (م ۱۳۲۱ھ) کی ”گلدستہ گفتار“ ہے (۱۳۲۰ھ) ۶-۱۸۰۵ء میں لکھی گئی تھی (۶) اور دوسری اور آخری تصنیف ”عظیم حیرت“ ہے۔ اب کہ ضلعِ جکت کا استعمال قصہ پارینہ بن گیا ہے، یہ کتاب اپنی اس غیر فطری لیکن اعلیٰ خصوصیت کے ساتھ تحسین کی ”فطرۃ صریح“ میرامن کی ”بارگاہِ دار“ رجب علی بیگ سرور کی ”قصاتِ قلاب“ اور سید فرید الدین عسین جن کی ”سروشِ خلق“ کے سلسلے کی آخری کڑی ہونے کے تعلق سے تاریخِ ادب میں محفوظ رہے گی۔

اردو نثر اور اس کے تعلق و لحاظات کے تجلّس میں، زمانی لحاظ سے، ہم ذرا آگے نکل آئے ہیں، اس لیے واپس لوٹ کر تاریخِ ادب کی طرف پلٹتے ہیں جو بہت دیر سے ہماری راہ دیکھ رہے ہیں۔

حواشی:

[۱] ظلم حیرت دہو، مغربی شیون کا گوردی، ص ۱۴، طبع نول کشور کراچہ، (پانچویں بار) ۱۹۰۸ء۔

[۲] ”گلزار سرور“ جس پر مرزا غالب نے تقریباً لکھی تھی۔

[۳] ظلم حیرت، نول، ۱۱، ص ۱۵-۱۶۔

[۴] شیون کا گوردی کے استاد ذوق کا گوردی نے دو اشعار پر مشتمل جو تالیف کا قطعہ تاریخ کہا تھا اس کے چاروں

مصرعوں سے ۱۳۹۳ء برآمد ہونے کا ذکر کیا ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

لکھوں میں مدح افسانہ کو اوصاف اس طلاقت کے

کہ یہ دیکھو چمن اور وہ بہار طبع سوزوں ہے

(ظلم حیرت، نول، ۱۱، ص ۳)

[۵] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۹۹، بھکھڑے، ۱۹۸ء۔

[۶] ”گلزار سرور“ کے مطالعے کے لیے دیکھیے: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ڈاکٹر جمیل چاکلی، ص ۷۹، ۸۰، ۸۱، مجلس

ترقی ادب، لاہور (طبع دوم) ۱۹۸۹ء۔

فصل چہارم

ناسخ و آتش کا دور

سادہ گوئی کے خلاف رد عمل، طرز جدید و تازہ گوئی کا رواج

پہلا باب

ناسخ و آتش کا دور: پس منظر اور رجحانات

میں جس کی عمر میں جب ناسخ کی شاعری کا آغاز (۱۲۰۵ء/ ۹۱-۹۰ء) ہوا، اس وقت سودا و میر کی آواز ہی خطا میں گونج رہی تھی۔ آصف الدولہ (م ۱۲۱۳ء/ ۷۹ء) کا دور حکومت اپنے عروج پر تھا۔ میرسنو (م ۱۲۱۳ء/ ۹۹-۹۸ء) کی شاعری کا رنگ مقبول عام تھا۔ انگریزی ریڈیو نے نٹ لکھنؤ میں مقیم قتلہ و نکلت محل کی کنگلی اس کے پاس تھی۔ اب اس معاشرے کو نہ کسی محلے کا خوف اور نہ کسی جنگ کا خطرہ تھا۔ اور نہ کی ریاست تھی اور اس کی زورگیری سے آنے والی دولت اتنی تھی کہ نوپ، امراء اور سوتلیں، خوش حالی اور بے فکری کی زندگی گزار سکیں۔ اس زمانے میں دلی سے آئے ہوئے شعرا ساری خطا پر چھانے ہوئے تھے جن میں میر، جرأت، افشار، رنگیں، اور سخی لہا پیاں تھے اور دلی کی زبان اور اس کا معاشرہ دلی و عام زبان کا عقلی معیار تھا۔ میر (م ۱۲۲۵ء/ ۱۸۱۰ء) کا رنگ جن سب سے الگ اور ایسا منظر تھا کہ سب شعرا اس کی طرف لپٹائی ہوئی نظروں سے دوپکھتے تھے لیکن اس رنگ میں کسی دوسرے کا اقتدار حاصل کرنا اس لیے ممکن نہیں تھا کہ میر اپنے رنگ کو خود ہی پوری طرح اپنے تصرف میں لے چکے تھے۔ محض غلطی (م ۱۲۰۶ء/ ۹۲-۹۱ء) کے شاگرد و تلمذ و نقل جرأت (م ۱۲۲۳ء/ ۱۸۰۹ء) اس دور کے بے حد مقبول شاعر تھے۔ انھوں نے ”معاشرہ بندی“ کو آگے بڑھا کر ایسے کئے شخصی اشارے اور معاملات حسن و عقل اس طور پر اپنی شاعری میں شامل کیے تھے کہ سارا معاشرہ اس حرسے سے لطف و سرور حاصل کر رہا تھا۔ جرأت کی شاعری میں وہ دوسری معاملات بھی کھلائے نظر آتے ہیں جو اب تک ظہور میں نہ آچکے اور سنے جاتے تھے۔ جرأت نے ان کو اپنی شاعری کا موضوع بنا کر زندگی کے پیچھے ہوئے پہلوؤں کو ظاہر کیا تھا۔ یہی وہ رنگ جن قاتلے مسخ نے ”پہنا لے کی شاعری“ اور میر صاحب نے ”پہنا چائی“ کی شاعری کہا تھا۔ انکا اللہ خاں انکا محضول کے شاعر اور درباری آدمی تھے۔ تھوڑا سا مہر جو اب بظہر بازی میں بے مثال۔ انھوں نے اسی مزاج سے اپنا رنگ بنایا تھا۔ وہ قادر الکلام اور بے گوشا اور وقت کے ساتھ چلنے والے انسان تھے۔ شاعری ان کے لیے وسیلہ تعلقات اور ذریعہ کعاش تھی اور پچھلے چھاؤ محضول نواب و امراء اور اہل دربار کے دلوں کو بھانے اور تفریح کا ذریعہ تھی۔ انکا شاعری سے یہ کام نہ لینے تو ان کے لیے جس وہ وقت دانی اور ان کے ہاٹن میں سوسائٹی کی وہ مہر موجود تھی جس سے وہ بڑی شاعری تخلیق کر سکتے تھے مگر وہ محضول میں لگ گئے اور محضول ان کی شاعری کو چھانٹ گیا۔ سعادت و بار خاں، رنگیں بھی دلی والے اور بڑی صلاحیت کے شاعر تھے لیکن اس دور کی معاشرت و تہذیب اور خصوصاً درباری ماحول کے ہاتھوں وہ بھی ان عقلیتوں کو نہ چھو سکے جس کی صلاحیت بلاشبہ ان میں موجود تھی۔ نئی صنف جن ”زنگنی“ جس پر ہم رنگیں اور انکا کے مطالعہ میں بحث کر چکے ہیں، ان رنگیں کی ایجاد تھی۔ معاشرہ تہذیب و معاشرت کس طرح عقلی انسان کو اپنے سانچے میں ڈھال کر رکھتا ہے، جرأت، رنگیں، انکا اور طوطا مسخی اس کی واضح مثالیں ہیں۔ مسخی، انکا اور رنگیں کے برعکس، عام طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور انھوں نے دلی سے آ کر اس معاشرے میں اپنا مقام بنایا تھا۔ وہ بھی غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ نہ کہ لکھنے والے یا لکھنے والے ہی بلکہ دینی بہم

بچا ہوا ہے۔ مسکنی میں مختلف رنگوں میں شمر کوئی کی خدا داد اور غیر معمولی صلاحیت تھی میر و سوادھن کے پسندیدہ شاعر تھے۔ اس کا کلام رنگ و رنگ پھولوں کا گلہ دست ہے۔ اس خوش ہاش معاشرے میں خود کو زندہ و قائم رکھنے کے لیے ضروری تھا کہ وہ اس رنگ کو اختیار کریں جو ان کے چھوڑوں اور شاگردوں نے دریافت کیا تھا اور جو اس معاشرے کے مزاج و پسند کے مطابق تھا۔ بنیادی طور پر وہ ”سادہ گوئی“ کے شاعر تھے۔ اپنے دو چہلیں شلم کے ”دو چاہنے“ میں خود لکھتے ہیں کہ ”عامی ہم از گرد و سادہ گویاں بود [۱] سادہ گوئی وہ رنگ تھیں جس میں زندگی کے حقیقی تجربے، احساس و جذبہ سے بے حسیت ہو کر، عشق اور حیات و کائنات کے حوالے سے شعر میں جان ہوتے ہیں۔ یہی جذبہ و احساس دانی مشق و عری میر و سوادھن و مسکنی وغیرہ کے تعلق سے فطری و اصل شاعری تھی۔

نہج الدوار (م ۱۸۸۸ء تا ۱۹۷۷ء) سے لے کر نواب وزیر سعادت علی خاں (م ۱۳۳۹ء تا ۱۸۱۳ء) کے د رنگ آتے آتے نکتہ کی معاشرت و تہذیب اپنی بدل چکی تھی کہ اب نکاتہ زندگی اس کا طرز حیات بن چکی تھی اور اسی تلاش میں طرح طرح کی کھاؤں، آرائشوں، مہارتوں اور اختراعات سے زندگی کو پار تھی اور رنگین بنایا جا رہا تھا۔ ان لوگوں کی معاشرت و تہذیب تھی اور عوام کی حیثیت کارگر کارندے اور مزدور و ظالم کی تھی۔ ایک طرف اپنی ”عظمت و رتہ“ کی خوش رنگی اس معاشرے کے ذہن میں تازہ و روشن تھی اور ساتھ ہی دیگر نی کی تسلط و غلبہ کی حقیقت بھی اس کے خیمہ میں چٹکیاں لے رہی تھی، جسے صاحب نکتہ میں رد کر دیا بھول جاتا چاہتا تھا۔ اس وقت تک دنی سے آنے والے اہل فن و فنکار اور صاحبان علم و ادب اپنے اثرات اس معاشرے پر مشہد کر کے خود اس معاشرے کا حصہ بن چکے تھے۔ دنی یہ بھی اس معاشرے کے ذہن پر سوار تھی اور اب یہ معاشرہ جو دنی کے مقابلے میں پرامن اور مرفہ و مال تھا، اپنی اہمیت و حیثیت دنی پر قائم کرنا چاہتا تھا۔ یہ ایک دسکی ہی فطری خواہش تھی جو ان لوگوں میں موج د تھی جنہوں نے ”میر جی صد“ کے روپ میں خود بخود بدستیاں سے آ کر ۱۳۵۰ء میں اپنی ایک الگ سلطنت جمعی سلطنت کے نام سے دکن میں قائم کی تھی اور جس کا مطالعہ ہم جلد اول میں کرتے ہیں۔ دنی سے آنے والوں کا کلام دیکھئے تو اس میں شروع شروع میں اہل ادب پر طنز و تحارک کے تیر چلتے ہوئے ٹپس کے۔ ایسے اشعار تیر کے ہاں بھی ٹپس کے اور دوسرے شعر اظہار مسکنی کے ہاں بھی:

برسوں سے نکتہ میں اقامت ہے مجھ کو ایک

یاں کے چلن سے دیکھا ہوں عوام سطر بنو

(میر)

بعضوں کا گمان یہ ہے کہ ہم اہل زباں ہیں

دنی نہیں دیکھی ہے۔ زباں داں یہ کہاں ہیں

(مسکنی)

کیوں کے دنی سے نکتہ ہے طوب

نہ وہ کو ہے ہیں یاں نہ وہ گمباں

(مسکنی)

انکا اللہ خاں انشا کا زاویہ نظر بھی اس سے مختلف نہیں تھا۔ ”وہ پائے لطافت“ میں لکھا ہے کہ ”سب کہ چند برسوں سے شاہ جہاں آباد میں غریب بیکلی اور دہاں کے باشندے کہ جگہ جگہ جاتے اور جہاں آ رام کی جگہ دیکھی وہاں ظہر کئے تو ان کی صحت کے فیض سے دیہات والوں نے کھانے پینے، پہننے، ڈھننے کے طریقے، زبان کی فصاحت اور زبان کی مافی تکلی جس سے دیکھنے والوں کو دھماکا ہوئے گا (کہ یہ بھی دنی والے ہیں) لیکن ابھی تک اصل اور جس میں بدافرتی ہے“ [۲]

دلی سے آنے والوں کا یہ عام رویہ تھا اور اس کا اثر گھسنو کی نئی نسل پر یہ ہوا کہ ان میں دلی کی برتری کے خلاف ردِ عمل پیدا ہوا، بلکہ ایک فطری بات تھی۔ امام بخش تاریخ کے والد کا دور سے آ کر فیض آباد میں آباد ہو گئے تھے لیکن خود تاریخ فیض آباد میں پیدا ہوئے جن کا بچپن اور کمین اور جوہانی گھسنو میں گزری۔ تاریخ گھسنو والوں کی اسی نسل سے تعلق رکھتے تھے جس کا برہادر است کوئی تعلق دلی سے نہیں تھا۔ ان کے اندر پیدا ہونے والا ردِ عمل بھی ایسے راستے کی تلاش میں لگ گیا جو صرف دلی کے طریقوں سے الگ ہو بلکہ جو گھسنو کی معاشرت و تہذیب سے بڑی طرح ہم آہنگ بھی ہو۔ خود کو دلی سے الگ و ممتاز کرنے کا یہ جذبہ اس دور کی نئی نسل میں عام تھا۔ جو فیض آباد میں بھی خاص گھسنو والے تھے خود غلام حیدر علی آتش، وجہ کے والد دلی سے آ کر یہاں آباد ہوئے تھے، فیض آباد میں پیدا ہوئے تھے اور گھسنو کی نئی نسل میں شامل و خوش خوش تھے۔ غالب علی بھی بھی گھسنو کی اسی نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ یہاں ہم شاعری اور ادب کا مطالعہ کر رہے ہیں، رفت و زنگی کے ہر شعبے میں اعلیٰ گھسنو خود کو ممتاز کرنے اور سنہ کا وہ دور دیکھنے کی شعوری کوشش کر رہے تھے۔ زبان و دھار وادارت کیر و تانہیت کے علاوہ یہ کوشش یہاں تک پہنچی تھی کہ دلی میں پہلے دلی اور بعد میں چاول کھاتے ہیں۔ گھسنو والوں نے پہلے چاول کھانے کو اختیار کیا اور اس کے بعد دلی کھانے کو ترجیح دے کر فیض آباد نظر سے اس کا جواز تلاش کیا۔ دہلوی تہذیب و معاشرت کے خلاف یہ ردِ عمل اس دور کا عام رجحان بن گیا تھا۔ نواب سعادت علی خاں کے دور حکومت کے بعد جب نواب وزیر قاضی الدین حیدر کا دور حکومت (۱۸۱۳ء تا ۱۸۲۷ء) آیا تو خود نواب کے اندر بھی ردِ عمل کے یہ جذبات سو جھوٹے طور اسی جذبہ کے تحت اگرچہ دلی کی سرچہ میں انہوں نے خود کو ۱۸۱۹ء میں بادشاہ تسلیم کر لیا تھا اور دلی سے تہذیب کو فروغ دینا بھی تو فرمایا تھا۔ اب ہندوستان کے دو بادشاہ ہو گئے تھے اور دلوں نام کے بادشاہ تھے۔ ایک بادشاہ دلی میں رہتا تھا اور دوسرا گھسنو میں۔ اس تہذیبی سے نوکار الگ کرنے کا جذبہ اب طرفہ خاص سے عوام تک پہنچ گیا تھا۔ ”سادہ گوئی“، ”دلی کا رنگ“، ”خیر تھا۔ جذبہ احساس کے ساتھ زندگی کے تجربات کا اظہار بھی دہلوی شاعری کا مزاج تھا۔ دلی والے ہندی الاصل زبانوں کے الفاظ عام طور پر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے۔ وہ بیخ آجائاں جاتہاں کی طرح جاتے تھے۔ بیخ فاعل کے ساتھ فعل کو بھی بیخ استعمال کرنے کا طریقہ عام تھا۔ تاریخ نے سوچ سمجھ کر شعوری طور پر شاعری اور زبان و دھار کے ان طریقوں اور طریقوں کو فروغ دیا۔ جیسے ہی تاریخ نے گھسنو کی نئی نسل سے علی کر سادہ گوئی اور زبان کے ان طریقوں پر بیخ بیخ کھینچا سارے معاشرے نے مقابلے کے اس جذبہ کے ساتھ اس رنگ خن کو قبول کر لیا۔ ”ملوئے خضر“ میں ملیر بکرائی نے مرزا غالب سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اس ملاقات میں غالب نے بتایا کہ ”جب تاریخ کا یہ کام دلی میں پہنچا جیسا ہم نے دلی کے دیوان کا حال سنا ہو گا کہ دلی میں آیا تو جیسے ہی بیخ پر لوگ کر پڑے ہیں اسی طرح اس کے کام پر کر پڑے“ (۳۱ گھسنو کے اس دور میں جو بھی خود کو دلی سے ممتاز کرنے کا کوئی بھی کام کرنا معاشرہ سے قبول کر لیا۔ اس وقت اعلیٰ گھسنو کے وہی جذبہ بات تھے جو فارسی کو یا ہندو کے سراج الدین علی خان آدزو کے زمانے میں ردِ عمل کے طور پر پیدا ہوئے تھے اور جس کا مطالعہ ہم جلد دوم میں کر آئے ہیں۔ اس جذبے میں دلی کی نوعیت و برتری کو نگاہ سے دے کر غلام غلامی بلکہ کرنے کا جذبہ شامل تھا۔ یہاں کی راہی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے گھسنو کے شعرا نے اسے اختیار کر لیا۔ سرکار وادار میں اس کا کوئی نتیجہ نکلتا تھا کہ حق کا بڑا حصہ استہلاک نے بھی اسے اختیار کر لیا اور یہاں ششم میں لکھا کہ:

اگرچہ خاصیت ہم از گرو سادہ گوئی ہو..... در مجلس ہائے مشاعرہ از دہانے اس صاحبان کا قہر استادی

میں یہ شعر اس امر اور غرض سے لکھ کر غزلیات میں داخل کیا کہ شعر کے ہر پہلو پر ایشیا گفتہ (۱۳)

تھوڑی سی تھا، خواہ یہ حیدر علی آتش، غالب علی بیٹی اور دوسرے کھنڈ کی ہی نسل کے وہ شعراء تھے جنہوں نے
روم کی اس تحریک میں اپنی طرح سے حصہ لیا جس طرح محمد شاہ ونگیلا کے دور میں دکن سے یہاں والی کی، علی
میں آمد کے بعد وہاں کے شعراء نے اس سے رنگ بھری اور اختیار کر کے ”ایہام گوئی“ کی بنیاد رکھی تھی۔ تاریخ نے،
کھنڈ کی معاشرت و فلسفیات کو پیش نظر رکھتے ہوئے مضمون ہندی، بلند پروازی اور نازک طبعیاتی پر ہی شاعری کی بنیاد رکھی
اور اسے ”تازہ گوئی“ کے نام سے موسوم کیا۔ بکلی ”طرز جدید“ تھا۔ تازہ گوئی کے لیے تاریخ نے قاری کے شعراء نے
متاخرین کی خیال ہندی، مضمون آفرینی، مناسبات لفظی، ملازمت، غیر حقیقی مغرضات، و ہوا، اور طبعیت سے
فیض اٹھایا۔ تاریخ اس تحریک کے سرخیل اور روح رہا۔ انھوں نے ”سادہ گوئی“ کے سارے عناصر کو ایک ایک
کر کے اپنی شاعری سے خارج کیا اور جذبہ احساس اور زندگی کے حقیقی ذمہ و تجربوں کے اعتبار سے شاعری کو جاری
کر کے ایک ایسا روپ دیا جس میں خارجیت بھی تھی اور زبان کی صحت اور زبان کی صداقت کا بھی پورا خیال رکھا گیا تھا۔
اس میں اس دور کے لیے ایک ایسی فلسفاتی کیفیت تھی جو تکنیک کو دور و نازکی طبع حقیقی دیا۔ اس میں لے جاتی تھی جہاں
ذہن کو بناء ملنے کا احساس ہوتا تھا۔ یہ ایک طرح سے نواہوں اور تصورات کی دنیا تھی جو حقیقت کی تکلیفوں سے پاک تھی۔
اس میں کوئی بات یا کوئی شعری تجربہ حقیقی نہیں تھا۔ اس دور میں کھنڈ کی داستان تو کسی بھی ادبی حراج کی کوکھ سے جنم لیتی
تھی۔

اب آپ تازہ گوئی یعنی طرز جدید کی مشکلات کا اندازہ کیجئے جس نے اصل شاعری سے بہت کر جہ
و احساس ہی سے محو موڑ لیا تھا۔ یہ کام جوئے شیر لانے سے بھی زیادہ مشکل اور بھاری کام تھا۔ تاریخ نے اسے کروٹ دیا۔
اب ایسے میں وہ لوگ جو تاریخ کی شاعری پر یہ اعتراض دھرتے ہیں کہ وہ احساس، جذبہ اور انسان کے ذمہ و تجربوں سے
خارج ہے، بھول جاتے ہیں کہ تاریخ نے احساس و جذبہ اور انسان کے ذمہ و تجربات کے اعتبار والی شاعری پر ہی قوی
منتخب پھیرا تھا۔ آخر یہ خصوصیات تاریخ اور ان کے ساتھیوں کی شاعری میں کیوں اور کیسے تھیں؟ تاریخ کا وہ ان اولیٰ
طرز جدید یعنی تازہ گوئی کا نمائندہ و دیوان ہے۔ محمد علی تھا کی شاعری کو دیکھیے، غالب علی بیٹی کا اور دو کلام دیکھیے یا خواہ
حیدر علی آتش کا دیوان دیکھیے ان میں سے کوئی بھی پوری طرح ”طرز جدید“ کو نہ بنا سکا۔ یہ مشکل کام سب سے بہتر
طرز سے تاریخ نے کیا۔ تاریخ اس ”طرز جدید“ کے بانی بھی ہیں اور سب سے ممتاز نمائندہ بھی۔ یہ شاعری چونکہ اس دور
کے کھنڈ کے مخصوص حراج کی کوکھ سے پیدا ہوئی تھی اسی لیے اس دور میں مخصوص تھی اور جیسے ہی یہ دور سنا اس رنگ بھاری
کی بساط بھی پٹ گئی۔

جیسا کہ میں نے کہا کہ ”طرز جدید“ میں جذبہ احساس کو شاعری سے خارج کر دیا گیا تھا اور ”خارجیت“ یا
معاشرتی غنیمت تھی۔ اسی کے ساتھ شاعری سے ”عشق“ غائب ہو گیا اور ”حسن“ کے بیان نے اس کی جگہ لے لی۔
محبوب کے خارجی رنگ روپ نے اسکی اہمیت اختیار کی کہ شمس، صندی، چوٹی، انگلیا اور اصناف نے جسائی کی شاعری کا
بڑا بن گئے۔ ہاں کی کمال نکالنے والی معنی آفرینی سے شعری اہمیت چھین ہوئی۔ ”طرز جدید“ میں معنی بھی حقیقی نہیں
بلکہ قیاسی یا فرضی ہوتے ہیں جس میں کبھی حسن تخیل سے، کبھی مناسبات لفظی سے اور کبھی ملازمت و رعایت لفظی سے
معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ مضمون ہندی کے لیے مشہور فارسی شعراء اب و حکیم کے مثالیہ طرز کو اختیار کر کے اسے کھنڈ

سے استعمال کیا۔ ساتھ ہی تا صریح کی طرح، غیر حقیقی مفروضات و سوہوارات سے معنی پیدا کرنے کا کام بھی کیا۔ شعر کو چاہتا تھا کہ اس طرح ستوارا کیا کہ حسن نگاہی سے شعر میں روانی و چابکدہی پیدا ہوگی۔ اس "طرز جدید" میں ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے ان کی جگہ عربی و فارسی الفاظ کو استعمال کیا گیا جن سے قصیدہ کی طرح غزل میں بھی پیدا آسانی پیدا ہوگی۔ تاریخ نے قصیدے کی خصوصیات کو غزل کے مزاج میں سمو کر اس آج تک کو اپنے طرز اور لہجہ سے نمایاں کیا جس سے "طرز جدید" کے لہجے میں مردانہ بین پیدا ہو گیا۔ تاریخ کا یہ طرز جدید اردو غزل میں ایک بڑا اور تاریخی نوعیت کا تجربہ تھا۔ یہاں شعر میں "آد" سے پیدا ہونے والی بے ساختگی تو نہیں رہی لیکن لفظوں کا بھڑا "روانی" میں اضافہ کر دیا ہے۔ اسی طرح صحبت زبان کو بھی خاص اہمیت دی گئی اور عربی و فارسی الفاظ ان کے اپنے اصولی قواعد کے مطابق اردو میں استعمال کیے گئے اور بہت سے ایسے اصول اپنائے گئے جو اردو زبان کی فطری نشوونما میں رکاوٹ بن گئے۔ علامہ سید فاضل "ن" کے استعمال کو پوری طرح قبول کر لیا گیا اور "ن" کے ترک کو کٹھن سمجھا جانے لگا۔ اسی طرح اطلاق نون کے اصول پر بھی سختی سے عمل کیا گیا۔ "طرز جدید" کے ساتھ ہی تاریخ کی اصطلاح زبان کی تحریک کا آغاز ہو گیا جو ارتقا سے گزرتی ہوئی پہلے تاریخ کے شاکر دوس تک پہنچی اور پھر دوسرے شعرا کے لیے بھی قابل قبول ہو گئی۔ طرز جدید سے اردو زبان بلاشبہ عمل نگار کر صاف و مضبوط ہو گئی۔ معنی ہندی سے زبان کی قوت اختیار میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا۔ اس میں نہ صرف "لغز" کا مضمر خیال ہو گیا بلکہ ہر قسم کے مضامین باقاعدہ کے دروازے نے غزل کے دامن کو وسیع تر کر دیا۔ تاریخ نے "نور معنی" اور "مضمون بلند" پر اعتبار اختیار کیا ہے:

وہ ہوں میں شاعر مجھ جیسا جو نور معنی سے ۔ چھ بیضا ہوا ہر ایک صفو میرے دیباں کا

مسٹر کر لیا لاکھوں پرچہ ادب ان مضمون کو غضب افسوں گری آتی ہے میری طبع موزوں کو

خواجہ حیدر علی آتش نے بھی تاریخی تنقید اور طالب علمی معنی کے ساتھ مل کر اسی رنگ سخن یعنی طرز جدید میں شاعری کی اور ان کے دیباچوں کا خاصا بڑا حصہ اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ آتش طرز جدید کی تحریک میں تاریخ کے ساتھ گئے لیکن اس رنگ میں وہ بھی تاریخ سے آگے نہ جاسکے۔ آتش بنیادی طور پر، اپنے مزاج اور اپنی فطرت کے اعتبار سے، جذبہ و احساس اور زندگی سے بالکل زندہ و تجربہ پس اور سستی کی طرح سادہ گوئی کے شاعر ہیں اور آج اپنی شاعری کے اسی جذبے کی وجہ سے زندہ و منفرد اور اہم شاعر ہیں۔ آتش کی یہ شاعری اس دور میں تاریخ کے طرز جدید کے سوا ازی پڑتی ہے۔ جب یہ مانہ گزر جاتا ہے تو تاریخ تاریخی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور آتش اس دور کے سب سے اہم اور بڑے شاعر شمار کیے جانے لگتے ہیں۔ جذبہ و احساس پر مبنی شاعری کا فطری رنگ واپس لوٹ آتا ہے اور "محقق" بلکہ "مسن" کی جگہ لے لیتا ہے:

جلاویں دل نہ کیوں کر شعر آتش صفا بندش ہے معنی خوب صورت

آتش کے کلام میں طرز جدید کی کم و بیش ساری خصوصیات موجود ہیں لیکن ساتھ ہی شاعری کی وہ دور و طویل لطیف بھی موجود ہے جس سے فطری شاعری کی عظمتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ آج تاریخ صرف اپنے اس دور کے شاعر ہیں جب کہ آتش اس دور کے ساتھ ہر دور کے شاعر ہیں اور اسی لیے آج ان کا نام میر، صوفی، اور غالب کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ "آتش کے ہاں بیشتر بحر مختار تھے" (۱۵)

تاریخ اور آتش کے دور میں شاعری قہر علی زندگی کی سب سے اہم سرگرمی تھی۔ نوابین و امراء کے پاس میز

شاعری قائم تھا۔ جس میں شعرا کو کم از کم لکھا جاتا تھا۔ شاعر ہونا عزت کی بات تھی۔ جیسے دوسرے فن و سر کے استاد ہوتے تھے اسی طرح شاعری کے بھی استاد ہوتے تھے۔ شاگرد صرف اپنا کلام استاد کو دکھاتے تھے بلکہ فن شاعری کے رموز و نکات بھی سمجھتے تھے۔ خود ناسخ کے سوا زیادہ شاگرد تھے جن میں کئی خود نامور استاد تھے۔ آتش کے بھی چند شاگرد تھے اور خود آتش کھنکھائی کے شاگرد تھے۔ آتش کے کئی شاگردوں نے بہت نام پایا۔ اس وقت کھنکھائی جزیرہ اہل اور شعراء فصحاء سے مشہور تھا اور بقول کھنکھائی "مخزن شعراء فصحاء" بنا ہوا تھا۔ مشاعروں کا عام رواج تھا۔ اس دور کے تذکرہ نگاروں میں کئی ایسے مشاعروں کا ذکر ملتا ہے جو پہلے سے مقررہ تاریخ پر کسی صاحب ثروت کے پاس منعقد ہوتے تھے۔ مشاعروں میں ہمیری بزم میں شاعروں کی غلطیوں پر اعتراض کیے جاتے تھے اسی لیے اس دور میں شعرا کے درمیان معرکے بھی معمول بن گئے تھے۔ مرزا قاضی نے لالہ منوکی رام منوکی پر اعتراض کیے جن کا جواب لکھ کر ناسخ نے انہیں دیا۔ منوکی رام نے لکھ کر مشاعرے میں انہیں چارہ کر دیا اور معترض کی زبان بند کر دی۔ اس سے ناسخ کی قابلیت و استادی کا بڑا شہرہ ہوا۔ آتش صرف اور صرف شاعر تھے۔ تاریخ شاعر ہونے کے ساتھ اس دور کی ایک سربراہ اردو شخصیت اور اس دور کی سیاست میں بھی شریک و شامل تھے۔

کھنکھائی میں آتش کی ہستی اور دہلی میں شاہ نصیر اور رومی کی ہستی اس بات کا ثبوت ہیں کہ دہلی ایک کھنکھائی اسکول کی تفریق طلبہ ہے کہیں کہ رومی دہلی کے ہیں کھنکھائی شاعری کی کم و بیش وہ تمام خصوصیات اسی طرح موجود ہیں جیسے آتش کھنکھائی کے ہیں دہلی کے رنگ شاعری کی خصوصیات موجود ہیں۔ اصل میں زمانہ ایک تھا۔ دونوں مقامات کے شاعر ایک دوسرے سے ملنے بھی تھے اور ان کا کلام بھی ایک دوسرے تک پہنچتا رہتا تھا۔ ساتھ ہی تہذیب کی اساس بھی ایک تھی۔ خود کھنکھائی کے شعرا کے پاس لالہ اکبر دہلی ہی سے آئے تھے۔ "دریائے خلافت" میں انکشانے لکھا ہے کہ "یہاں دہلی والوں زیادہ ملیعوں سے مراد وہ لوگ ہیں جن کے ہاں باپ کا دین دہلی تھا مگر وہ چارہ ب میں پیدا ہوئے" [۶] آتش کے والد بھی دہلی سے آئے تھے اور خود آتش بھییں فیض آباد میں پیدا ہوئے تھے۔ نوآبادی شعراء والد بھی دہلی سے آئے تھے اور "بھونچک" بھی دہلی ہی کے تھے۔ بنیادی طور پر دہلی کھنکھائی تہذیبی حراج ایک تھا صرف حالات قدرے مختلف تھے۔ اس تفریق کی اصل وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نے ہر بڑے مختلف دہلی رہنما کو کھنکھائی سے اور ہر فطری رہنما کو دہلی سے وابستہ کر دیا ہے۔ یہ کسی طرح درست نہیں ہے۔ یہ دونوں صورتیں ایک وقت دونوں جگہ پر ملتی اور موجود ہیں۔

اس دور میں اصلاحی زبان کی تحریک کو کئی اوسط رنگ نے اٹھا آگے جو حایا اور اس میں ایسے اضافے کیے کہ وہ اس تحریک کے سرخیل بن گئے۔ انہوں نے اپنے استاد ناسخ کے سارے اصول اپنانے کیلئے ہندی الاصل الفاظ کو، جنہیں ناسخ نے اپنی شاعری سے خارج کر دیا تھا، دوبارہ اپنی شاعری میں شامل کیا۔ ناسخ نے عربی و فارسی کے نامروج الفاظ اپنی شاعری میں شامل کیے تھے۔ رنگ نے ایسے ہندی الاصل اردو الفاظ شاعری میں شامل کیے جو اس سے پہلے شاعری میں استعمال نہیں ہوئے تھے۔ رنگ نے بڑی بھرپور دلیلیت کے ساتھ ان الفاظ کا استعمال کیا جن کا سلسلہ ہم ناسخ اور رنگ کے ذیل میں آگے کر رہا ہے۔ رنگ کے اس گفتگوئی عمل سے ہمال چال کی زبان شاعری میں واپس آ جاتی ہے اور زبان کی شاعری کا رواج بڑھنے لگتا ہے۔ رنگ نے اس طرح شاعری میں اردو بنی کو ابھارا اور اسے ایسا بنا رنگ دیا جسے نئے شعراء نے خوش دلی سے قبول کر لیا۔

ہمال چال کی زبان میں بولے جانے والے سنے سنے الفاظ دھاراج کے استعمال نے لفظوں کا کھوج

لگانے کے۔ رحمان کو ختم ہوا اور اس دور میں امت لوگوں کی طرف خاص توجہ ہوئی۔ رنگب کی "عقلمند" اور امد علی کی "بکرا لہجائی" بھی مشہور لغات اسی دور میں تالیف ہوئیں جن کا مطالعہ ہم رنگ اور فکر کے تخیل میں کریں گے۔ کپ خاں نادر نے "تختی علی" معنی "نور و نور" میں لکھی جس میں نہ صرف اصول شاعری جان کیے بلکہ اصول زبان و بیان پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

اس دور میں "واسوخت" نے بھی غیر معمولی اہمیت اختیار کی اور شاہی کی کوئی مصروف شاعر (چند کچھوڑ کر) ایسا ہو گا جس نے "واسوخت" میں طبع آزادانی نہ کی ہو۔ اس دور میں سکڑت سے واسوختیں لکھی گئیں اور اردو غزل نے بھی واسوخت کے مزاج کو قبول کر کے ہر جہائی محبوب پر طعن و دھڑکے تیر برساتے۔

"قلند گاری" بھی اس دور کی بچکان ہے جو اس دور میں کثرت سے لکھے گئے۔ قلند گاری کا سوال کہ طرف تاریخ و ولادت و وفات کے قطعات میں نمایاں ہوا اور دوسری طرف اس دور کے اہم واقعات پر بھی قلم لکھے جن میں چار بھائی اہمیت کے حامل واقعات کے سین و غیرہ محفوظ ہو گئے۔ ایسے قطعات تاریخ کم و بیش ہر صاحب و معر شاعر کے پاس ملتے ہیں۔ تاریخ نے نیکروں کی تعداد میں قطعات لکھے جن سے اس دور کی تاریخ کے کھوئے ہوئے سرے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ علی اوسط رنگ نے بھی سکڑت سے قطعات تاریخ لکھے۔ تاریخ اور رنگ کے ساتھ ذکی مراد آبادی نے اس فن کو فروغ تک پہنچایا۔ ہمارے مورخوں نے ان قطعات تاریخ سے بہت کم فائدہ اٹھایا ہے۔ مثلاً رنگب نے تاریخ کے طر حیات پر متعدد قطعات تاریخ لکھے ہیں۔ سعادت خاں ناصر کے تذکرے "غرض معرکہ قریبا" کا نام بھی رنگب کے ایک قلم کی دین ہے۔ غور رنگب کی زندگی کی کڑیاں ملانے میں ان کے قطعات سے آسانی پیدا ہو جاتی ہے۔ قطعات میں عام طور پر سال ہجری سے تاریخ شمسی جاتی ہے۔ اب انگریزی اقتدار کے زیر اثر سن ہجری میں بھی تاریخیں شمسی لکھی گئی ہیں۔ ولایت کے ساتھ ساتھ سن ہجری پر غالب آ جاتا ہے اور تاریخ شمسی تقاریب کے علاوہ کئی کو سن ہجری یاد بھی نہیں آتا۔ یہ رحمان بھی اسی دور میں شروع ہوا۔

غزل کی صوب خن، ہمیشہ کی طرح اس دور میں بھی حاوی رہتی ہے اور سادہ دوسری اصناف سخن اس کے بعد آتی ہیں۔ اس دور کی غزل میں محبوب اپنے ظاہری رنگ روپ کے ساتھ ملتا ہے لیکن عشق کا گہرا اثر غالب ہو جاتا ہے۔ اس دور کا محبوب بھی کوٹھے پر بستا ہے۔ یہاں نہ بچا عاشق ہے اور نہ بچا محبوب ہے۔ اسی لیے "عشق" اس دور کا حریف ہی نہیں ہے۔ یہ وہ عشق کے روحانی کیف سے آتش کے علاوہ عاری و خالی ہے۔ اس دور میں تاریخ ایک تحریک کا نام ہے اور "نثر" کے اقتدار سے اردو شاعری کا ایسا موڑ ہے جس نے زبان و بیان سے سچا پیہ مضمون بے ادبی اور معنی آفرینی کو ایسا راستہ دکھایا جسے ان کے شاگردوں کے قصود صاف زیادہ رنگ لگنے، وسعت دے کر عام کر دیا۔

اس دور کی غزل کو دیکھیے تو معلوم ہو گا کہ قافیہ شعر پر حاوی ہے، قافیہ ہی مضمون پیدا کرنے کا سبب ہے اور قافیہ ہی غزل کے شعر کا تخلیقی محرک ہے۔ کتب حسین خاں نادر نے ہندی قصرا کو شعر گوئی کا ذکر کیا ہے وہ بھی یہی ہے کہ "مبتدی کو جس طرح پر شعر کہنا منظور ہو اس کے سب قوافی پہلے لکھے۔ ان میں سے غور کرے کہ کتنے قوافی خاص لائق مچائش مضامین ہیں انہیں کو سہل زمینوں میں سوزوں کرے۔ اول مصرع جانی لکھے بعد اس کے مصرع لگا دے" [۷] اس قافیہ چٹائی سے زبان و بیان کی سطح پر، یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ طرح طرح کے قافیوں کے استعمال سے زبان میں اظہار کی قوت بڑھ گئی، زبان و بیان کچھ کر صاف ہو گئے۔ شاعری میں بہادت اور بیان میں صفائی پیدا

ہوگی۔ رعایتِ نظم اور محاورہ روزمرہ کے استعمال سے سننے سے لکھ پیدا ہوئے لیکن عام طور پر شاعری عجب ہوگی۔ اس دور کی تہذیب کو اگر گہرائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہونگا کہ اس تہذیب نے معنی کی کمی کر دی ہے جن اور اس کے وطن کا زندگی کے کسی ذمہ و تجربے سے تعلق باقی نہیں رہا ہے۔ یہ نگاہ کی تہذیب تھی اور اسی لیے اس دور کی شاعری پر خارجِ بیت حاوی ہے اور اسی لیے بیانِ سخن میں محبوب کے اعضائے جسمانی پر زور ہے۔ ”سربا نگاری“ اسی لیے اس دور کا مقبول ترین رہنما ہے۔ ”ماسوفت“ اور ”دلقن“ کی اصنافِ سخن اسی حوزہ تہذیب کی جد سے مقبول ہیں۔ بیانِ حسن اور اعضائے جسمانی کے بیان کی عام مقبولیت کے ذریعہ سخنِ کھنوی کو ایک نئی طرح کا تذکرہ ”سربا سخن“ کے نام سے جالیف کرنے کا خیال آیا جس میں اعضائے جسمانی کے تحت شعر کا کلام مرتب کیا گیا ہے۔

اس دور میں آئینِ واحد غزل گو ہیں جنہوں نے تاریخِ ادبی خارجِ بیت کے ساتھ عشق اور جذبہ و احساس کو شاعری میں برقرار رکھا۔ یہی اثر تاریخ کے شاگردوں کے برخلاف، آئینِ قتل کے شاگردوں میں موجود ہے۔ آئینِ قتل کے شاگرد اپنی غزلیات میں خارجی بیانِ سخن کے ساتھ عشق اور اس سے پیدا ہونے والے جذبہ و احساس کو بھی اپنے رنگِ سخن میں شامل رکھتے ہیں لیکن تاریخ کے شاگرد اعتبارِ عشق سے پہلو تہی کرتے ہیں۔ اسی طرح آئینِ قتل کے شاگرد اپنے استاد کی طرح، بول چال کی زبان سے اپنا رجحان قائم رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کے کلام میں ایسے الفاظ و محاورات استعمال میں آتے ہیں جو ذمہ اور عام بول چال کا حصہ ہیں۔ تاریخ، شعوری طور پر اپنے کلام سے ہندی لافل الفاظ خارج کر کے ان کی جگہ بنا لوس عربی و فارسی الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن تاریخ کی وقت کے بعد خود ان کے شاگردوں نے اس عمل کو ترک کر دیا اور زبان کے سلسلے میں آئینِ قتل کے رجحان کو قبول کر کے ”زبان کی شاعری“ کے رجحان کو اپنایا۔ اس دور میں بول چال کی زبان، الفاظ و محاورات کو تنگالی زبان سے لے کر تاریخ و آئینِ قتل کے شاگردوں نے اپنی شاعری میں اس طرح استعمال کیا کہ لغت نویسوں نے الفاظ و محاورات کے لیے اس دور کے شعرا کے کلام کو سند کے طور پر پیش کیا۔ زبان کے اس رنگ و رنگ استعمال سے ایک نیا رجحان یہ پیدا ہوا کہ اعتبارِ بیان کا رخ زبان کی شاعری کی طرف ہو گیا۔ ساتھ ہی دلی کے دائرہ اثر سے تاریخ و آئینِ قتل اور ان کے شاگردوں نے خود کو آزاد کر کے زبان و بیان کو وہ روپ دیا کہ آئے دلی نسل نے، خواہ وہ دلی میں یا برصغیر کے کسی گوشے میں بیٹھا شاعری کر رہا ہو، زبان و بیان کے اسی جذبہ روپ کو اختیار کیا۔ یہ جذبہ روپ کھنوی کی دین ہے جس نے اردو نثر کے فروغ کا راستہ بھی صاف کر دیا۔ تنگالی زبان و محاورہ نے اتنی اہمیت اختیار کی کہ خود تاریخ کے شاگرد علی اوسطاً شک نے ”عکس لفظ“ کے نام سے لغت نویسی کا آغاز کیا۔ اردو ادبی بحر نے بھی ”بحر انجمن“ کے نام سے ایسے ہی روزمرہ و محاورات کو حرفِ گنجی کے اعتبار سے مرتب کیا۔ ان دونوں لغات میں الفاظ و محاورات تو اردو زبان کے ہیں لیکن ان کی وضاحت فارسی نثر میں کی گئی ہے۔ کلبِ حسین خان نادر نے ”تخلص معنی“ کے نام سے اردو نثر میں اپنی مفید تصنیف رقم کی۔ فقیر محمد خاں گویا نے ”انوارِ کبلی“ کو اردو نثر میں ”بستانِ نکستہ“ کے نام سے ترجمہ کیا۔

اس دور کی تصویر اچاگر کر کے اب ہم آئندہ صفحات میں تاریخ و آئینِ قتل، ان کے شاگردوں اور اس دور کے دوسرے شعرا کی نظم و نثر کا ایک ساتھ مطالعہ کر کے اس تصویر کو مکمل کریں گے۔

حواشی:

- [۱] کلیات مسیحی، دہلی، ان چشم، مرتبہ نور الحسن، ص ۲۸، مجلس ترقی اردب لاہور ۱۹۹۳ء۔
- [۲] درجائے لطافت، دانشکۃ اللہ خاں، انتہا ترجمہ برج مومانی، دہلی، کتب خانہ، دہلی، ص ۳، مجلس ترقی اردو اور کتب خانہ، لاہور ۱۹۳۵ء۔
- [۳] جلوۂ شہر، جلد اول، منیر بکری، ص ۲۳۶-۲۳۷، آراء میرزا ۱۳۰۲ھ۔
- [۴] کلیات مسیحی، دہلی، ان چشم، مسیحی، ص ۲۸-۲۹، مجلس ترقی اردب لاہور ۱۹۹۳ء۔
- [۵] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ قلام رسول میر، ص ۵۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۶] درجائے لطافت، جلد اول، ص ۸۔
- [۷] خطیں مسیحی، کتب حسین خاں، در مرتبہ ڈاکٹر انصار خان، نظر، ص ۸۹-۹۰، مجلس ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء۔

دوسرا باب

طرز جدید و تازہ گوئی کا رواج

شیخ امام بخش ناسخ

حیات و احوال، تصانیف، طرز جدید کا عروج، مطالعہ شاعری، لسانی خصوصیات

جن دو شاعروں نے اس دور کی تحفہ دہندہ پہ کو حقیقی رخ پر شاعری کا حصہ بنا کر نکتوں کے انداز فکر کو اردو شاعری کی ایک نئی روایت کی صورت دی ان میں مولوی جود علی آتش سے پہلے شیخ امام بخش ناسخ کا نام غیر معمولی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ اب تک دہلی سے آئے ہوئے مہاجر شعرا و ران کی روایت شاعری اور دہلی انصاف چھائی ہوئی تھی۔ ہر شاعر زبان و بیان کا دورہ و روزمرہ اور تہذیب و تمدن کے لحاظ سے دہلوی روایت کی پیروی کرتا تھا۔ ناسخ پہلے شخص ہیں جنہوں نے نکتہ کو دہلی کے اثر سے آزاد کرانے کی کوشش کی اور ایک ایسے رنگ سخن اور انداز فکر کو نمایاں کیا جو نیا بھی تھا اور اس سے الگ بھی اور ساتھ ہی نکتہ کی مزید تہذیبی افتادہ کے رنگ و مزاج سے ہم کنار بھی۔ یہ رنگ سخن اس دور میں نہایت مقبول ہوا۔

شیخ امام بخش ناسخ (۱۸۸۵ء تا ۱۹۵۳ء/ ۱۳۷۲ء تا ۱۳۸۱ء) جنہیں گمراہ لے مہاراج کے نام سے پکارے جاتے تھے (۱۸۸۵ء میں فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام شیخ خدا بخش (۱۳) تاجر پوشدار لاہور کے رہنے والے تھے (۳) لاہور میں سے فیض آباد آئے تھے۔ ناسخ کی والدہ کا انتقال ۱۹۱۹ء میں ہو چکا تھا (۵) ان کے والد کا انتقال ۱۹۱۹ء میں ہوا (۶) ناسخ کی تاریخ ولادت کسی تذکرے یا دیوان میں نہیں ملتی لیکن ایک قلعہ میں علی توسط رنگ نے وفات کے وقت ان کی عمر ۶۹ سال بتائی ہے۔ وہ شعر یہ ہیں:

ناسخ استاد رنگ، مسرت مر نرد اے ہے بہ سال شصت و نم

رنگ تاریخ انتقال نوشت نرد اے ہے بہ سال شصت و نم

ناسخ کا صدقہ سال وفات ۱۳۵۳ء ہے۔ گویا ۱۳۵۳ء میں ناسخ ۶۹ ویں سال میں تھے۔ اگر ۱۳۵۳ء میں سے ۶۹ سال دے دیے جائیں تو سال ولادت ۱۸۸۵ء برآء ہوگا ہے۔ ایک شعر میں خود ناسخ نے دیگر مزاجی ولادت کی تاریخ بتائی ہے:

رہے کہوں کہ دل ہر دم لگانے کا غم کا کہ ہے میرا قولہ بزم باو محرم کا

(دیوان اول)

اس کے معنی یہ ہوتے کہ ناسخ نے محرم ۱۸۸۵ء کو پیدا ہوئے۔ اس کی تصدیق مسکنی کے ”ریاض الفصحا“ سے بھی ہوتی ہے۔ ”ریاض الفصحا“ کا سال آغاز ۱۳۲۱ء اور اختتام ۱۳۳۶ء ہے۔ مسکنی نے ۱۳۲۳ء میں اپنا دیوان ششم ناسخ کے مقبول عام رنگ میں مرتب کیا تھا (۷) اس وقت مسکنی اور ناسخ دونوں نکتہ میں ملجھ جاتے اور مشاعروں میں شریک ہوتے تھے۔ مسکنی نے ناسخ کے ترانے میں ان کی عمر ۳ سال بتائی ہے (۸) اگر مسکنی نے ناسخ کا ترجمہ ۱۳۲۲ء میں تحریر کیا تو ۱۳۲۲ء میں سے ۳ سالہ لگائے سے ۱۸۸۵ء سال ولادت برآء ہوگا ہے۔ خاصی مہاراج لودو نے لکھا ہے کہ ناسخ کا سال

ولادت ۱۸۹۵ء عظیم تار ہے۔ اس کی شہرہ کی مطلقاً گنجائش نہیں! (۱۹)

والد شیخ عبدالحق کی وفات کے بعد تاج اور ان کے چچا کس کے درمیان دڑنے کی تعلیم پر جھگڑا ہوا۔ ان کے چچاؤں نے دعویٰ کیا کہ تاج شیخ عبدالحق کا اصل بیٹا نہیں سمجھتی ہے بلکہ چچا کی مشہور کیا کہ وہ ان کا عظام تھا لیکن جب فیصلہ صادر ہوا تو آپ کا تمام ترک تاج کو ملا۔ تاج اس تمام عمر سے پریشان رہے انھوں نے اپنی دوریا میں بھی سختی یا عظام ہونے کی تردید کی ہے۔

کچھ رہے اقامت عداوت سے عظام	میراج پور میں نے مگر پائی تمام
اس دعویٰ داخل سے قسم گا دوں کو	حاصل یہ ہوا کر گئے مجھ کو بدنام
مشہور ہے گرچہ افترا نے اقام	پر کرتے تھیں غور خواص اور عوام
دارت ہوتا دلیل فراہمی ہے	میراث نہ پاسا کبھی کوئی نظام

تاج نے ۲۳ جنوری ۱۹۵۳ء بروز پنج شنبہ مطابق ۱۵ مارچ ۱۸۳۸ء کو وفات پائی۔ اس وقت عمر علی شاہ ۱۰۷ کے بادشاہ تھے۔ چند شعرا نے قطعات وفات لکھے، تاج کے شاگرد رشید علی اوسط رنگ کے دیوان میں نو قطعات تاریخ ملتے ہیں (۱۹۰۶) جن میں سے ایک میں تاریخ، دن اور مہینہ بھی دیے ہیں:

دور دنیا کرد رحلت تاج مظلوم	الکاف افساد عالم راغم جاں کاہ اسے
یک فرار دو صد و پانچاد و چارم سال بود	بودار ماو محرم چشمیں آں ماو داسے
رنگ روز مرگ و تاریخ دشمن و ماو گشت	بود بزم بست و چارم تابشید آہ داسے

ایک اور قطعہ میں رنگ نے تاج کو کشتی شعر و سخن کا ناخدا اور ہاں ہاں مضامین آفریں بقولت دان و سخن اور شاعر بے مثل کہا ہے۔ ایک ماہ تاریخ سے منسوب لکھا ہے: "صد حیف ہائے تاج صد حیف ہائے تاریخ" (۱۸۳۸ء) تاج نے ۱۳۰۵ھ میں، جب وہ بیس سال کے تھے، شعر گوئی شروع کی (۱۱۱۱ھ میں وقت میر (وفات ۱۲۴۵ھ) زندہ تھے۔ سوا (وفات ۱۱۹۵ھ) کی آواز نصا میں گونج رہی تھی۔ جرأت، انشا، مصحفی اس دور کے بڑے اور اہم شاعر تھے۔ یہاں صلی اللہ کا دور تھا جس نے ۱۱۹۹ھ سے ۱۲۰۵ھ میں دارالحکومت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا تھا۔ ۱۲۰۹ھ میں آصف اللہ کی فتح، پہلی لکھنؤ پر ایک قطعہ تاریخ "کیا تہ تاریخ" میں ملتا ہے۔ تاج بھی اسی زمانے میں، جب وہ بچے ہی تھے، اپنے والدین کے ہمراہ فیض آباد سے لکھنؤ آگئے اور یہیں اپنے شوق سے "تفصیل علوم و تحقیق فنون" کیا (۱۲۱۳ھ) ان کے ایک استاد حافظ دارت علی کا ذکر بھی آتا ہے جن کے بیٹے کی ولادت پر تاج نے قطعہ تاریخ کہا:

یافت چوں استاد و مرث علی

چو رہا قبال از فضل از

روز بعد ہستم شوالی ماہ (۱۲۳۰)

گشت تاریخ تولد ہائے

آزاد نے "آپ و حیات" میں ملانے فرنگی مل سے تحصیل علم کا ذکر کیا ہے۔ رشید حسن خاں نے بھی تاج کی ایک غیر معروف مثنوی "معارف نامہ" کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہ مثنوی جو میرے قیاس کے مطابق ہر فرنگی مل کی تعلیم کی یادگار ہے، اس کا کوئی نمونہ ہاں (فرنگی مل) محفوظ نہ کیا" (۱۱۳۰)

تاج کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ انھوں نے خود اپنی کوشش سے عربی شاعری اور مختلف علوم پر ایسی قدرت حاصل کی کہ اس وقت میں کبھی "سکھنی کے تہ کرے" "رباعی بالقصا" اور دیوان ششم کے "دیباچے" سے بھی اس بات

کی تصدیق ہوتی ہے کہ وہ کسی کے شاگرد نہیں تھے۔ تاریخ کے شاگردوں کی انہی طوائف نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”وہ شعر گوئی کا گردی نہ نمود“ (۱۵۱) تا کہ وہ محمد مصطفیٰ (۱۲۶۱ھ) سے بھی اس بات کی تردید تصدیق ہوتی ہے کہ وہ ”کبھی کے شاگرد نہیں اور سب کے استاد ہیں جن کا اعتقاد تاریخ ہے وہ معتقد تاریخ ہے“ (۱۶۱) البتہ پہلوئی میں دوسرا مغل بیگ کے شاگرد تھے اور استاد کی وفات (۱۳۳۳ھ) پر جو قطعات تاریخ تاریخ نے لکھے تھے وہ کلیات میں موجود ہیں۔ ان میں تاریخ نے ”اسلام“ اور ”اسلام“ کہا ہے۔ ایک قطعہ میں مرزا مغل بیگ کو ”تسم وقت“ سے موسوم کیا ہے۔ اور ہے کہ مرزا مغل بیگ (وفات ۱۳۳۳ھ) اور مرزا مغل بیگت (وفات ۱۳۳۵ھ) دو الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ دونوں کے قطعات تاریخ ”کلیات تاریخ“ میں موجود ہیں۔ علوم جدیدوں کا نقطہ وارث علی اور فرنگی محل سے حاصل کیا۔

تاریخ صورت شکل اور ذیل ذیل سے پہلوئی معلوم ہوتے تھے۔ ”مسیحی نے انھیں“ ”جہاں تکیں وہ اپنی وضع“ لکھا ہے۔ کریم الدین نے ”طبقات الشعراء“ میں لکھا ہے کہ ”تاریخ کا ذیل ذیل ہماری اور جیز ذہن اور رنگ کالا تھا۔ کہتے ہیں کہ بہت سوا آدمی تھا“ (۱۷۱) طبری ذیل ذیل ہے مگر نے انھیں ”جہاں قوی برکت و جسم“ لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جمال مرزا جعفر علی بیگ طلیح، تاریخ نے ایک دفعہ لکھتے ہیں پھر کے نکلے کر دے تھے اور وہ اپنے حق جسم کا اٹھا خیال دیکھتے تھے کہ انھوں نے شادی نہیں کی“ (۱۸۱) اپنے سیاہ رنگ کے بارے میں خود ایک شعر کہا ہے۔

میں گو کہ من سے ظاہر میں مشک ماہ نہیں ہزار شکر کہ ہاتھ مرا سیاہ نہیں

(دعویٰ اول، مخطوط کراچی)

معاذ حق ہمارے لکھا ہے کہ ”شیخ صاحب (تاریخ) مذکور محض تعلیمی لکھتے ہیں رچے تھے۔ شیخ صاحب..... میرزا فی صاحب سے محبت دلی رکھتے تھے۔ شیخ صاحب کو لوگ ان سے بدنام کرتے تھے۔ اور مرزا حسن برابر مرزا حامی صاحب قمر۔ بھی پوشیدہ میرزا فی صاحب پر عاشق تھے لہذا ان کو شیخ صاحب سے یہ سبب عشق میرزا فی صاحب کے ایک پٹھان تھی۔ اس سبب سے شیخ صاحب کے ہر شعر پر مقرر ہوتے تھے۔ شیخ صاحب نے معتقد الدولہ بہادر سے سے کہا کہ میرزا فی صاحب کو قریب سو روپے کا دو ماہد بہ عمدہ داد دینی سرکار حسن الدولہ بہادر ملازم کر دیا۔ جب سے میرزا فی صاحب معشوق شیخ تاریخ صاحب تمام لکھتے میں مشہور و معروف ہو گئے۔ عائد باشند چھ کے مردم نہ گوید چیز بد شیخ صاحب (تاریخ) نے اپنے پاس سے چند قطعہ مکانات دیا کہیں و فیروزہ چاک میں میرزا فی صاحب کو خرید کر دینے“ (۱۹۱) تاریخ نے میرزا فی صاحب کی شادی پر قطعہ تاریخ بھی لکھا تھا اور مرنے سے پہلے وصیت کی تھی کہ میرے بعد سارے مال و حقارے میرزا فی صاحب مالک ہوں گے (۲۰۱) شیخ صاحب کی تجلی و تجلی کا سارا انکلام میرزا فی صاحب ہی نے کیا تھا۔ تاریخ نے اپنے اور میرزا فی کے تعلق سے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

محل یعقوب ہمیں عشق ہے اس یوسف سے اپنے محبوب کو ہم اپنا پھر کہتے ہیں

(دعویٰ دوم، قلمی کراچی)

تاریخ ”علیم العلماء و مہذب الاخلاق“ (۲۱۱) انسان تھے۔ ”دعویٰ ششم“ کے دیباچے (۲۲۳ھ) میں بھی ”مسیحی نے“ یہ فقیر ہم سونے اندر دل دار“ کے الفاظ لکھے ہیں (۲۳۱) اس دور کے مشاہیر اور صاحبان اقتدار سے تاریخ کے گہرے اور مختصا نہ مراد تھے۔ وہ اس دور کی ایک معجز اور سادہ انتہائی اعتبار سے اہم شخصیت کے مالک تھے۔ ان کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی اور ان کی تعداد اس کے قریب پہنچتی ہے۔ دائرہ انصار اعلیٰ نظر نے تاریخ کے شاگردوں کی

تعداد کم سے کم ۱۰۰۳ کتابکی ہے (۲۳) اور اس میں اس دور کے اکثر معروف شعرا مثلاً آغا حسن دہانت، سید محمد مرزا افس، ابدالی بک، شیخ الدار محمد رضا برقی، علی اوسط، دلکب، محمد عظیم اللہ رحمانی، ابن امین اللہ طوفان، نظام امام شہید، فقیر محمد خاں گویا، منیر شکوہ آبادی، عاقلم علی بیگ، میرد خان محمد زبیر کلک، حسین خاں دادو وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

بارخ کولہی شعریہ پوری قدرت حاصل تھی۔ لفظوں کی تخلیق، عروض کی باریکی، صنائع و بدائع کا استعمال اور شعری پرکھ کے ساتھ ساتھ ان میں اصلاح دینے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ وہ اپنے شاگردوں کا خاص خیال رکھتے تھے۔ سعادت خاں نامہ نے اسی لیے انھیں ”مطلق مسائل خن“ اور اس (۲۴) کہا ہے۔ گویا جیسے مطلق کا توفی امور مذہبی میں حرف آغاز کا درجہ رکھتا ہے، اسی طرح بارخ خن دوری کے مسائل کے مطلق تھے۔ ایک دن سعادت خاں حاصر آئے اور استفادے کے واسطے اپنا مطلق لایا:

لے نہ رہ سے اگر قازہ غدار ہوں میں نہ آنے دے مجھے آنکھوں میں گردش ہوں میں
فرمایا کہ ”محمدا“ اتار“ کو کہتے ہیں، تم نے لٹے کے مقام پر پاؤں چا ہے نہ صبر نے ایک اور شعر پڑھا
بزم عاشق کا دو کوہ ہو فرداں رکب حسن شطوط رخ سے کرے روشن جودہ جانا نہ شیخ
کہنے لگے ”دو کوہ“ کی جگہ ”دو چاندان“ بنایا گیا ہے کہ وہ غیر مشہور اور یہ حصار ہے۔

ایک دن طلبہ بہار حسین فراقی حضرت علیؑ لائے اور کیا صورت خاں قائل نے ان کے اس شعر پر اعتراض کیا ہے کہ دانے
رنگ پر ہے تاب ہوتے ہیں نہ کہ گلشن پر:

جب حالت ہوئی طاری ترے آنے سے گلشن پر
کہ یوں ہے تاب ہیں گل جس طرح دانے ہوں گلشن پر

بارخ نے کہا کہ مشہور بھارت کا گرم ہوتا ہے یا رنگ کا (۲۵)

جب شعروہ شاعری کا ایسا چرچا ہو جیسا اس دور میں تھا اور جب شعروہ شاعری عزت و احترام کے ساتھ بادشاہ وزیر اور مراد بیک پہنچنے کا وسیلہ ہوتا شاعروں کے درمیان ہاشمک اور حسد و شک کا پیدا ہونا ایک فطری بات ہے۔ شاید ہی اس دور کا کوئی قائل، ذکر شاعر یا ہو جو صحر کے اور ہاشمک سے محفوظ رہا ہو۔ اس دور میں مشاعرے میں شعر پڑھنا دل کر دے کا کام تھا۔ بھری محفل میں شاعر ایک دوسرے پر اعتراض کرتے تھے۔ ہر استاد کے ساتھ اس کے شاگردوں کی فوج ہوتی تھی۔ بارخ بڑے دھڑکھڑکاؤ کے آدمی تھے۔ نہایت وضع دار اور محفل حراج تھے لیکن جب اعتراض پہ سبب ہوتا تو وہ اس کا جواب دیتے۔ نواب مرزا جعفر کے بیٹے اور نواب مرزا عابدی گھر کے بھائی مرزا حسن بارخ کے اشعار پر اکثر اعتراض کرتے۔ ایک دفعہ مرزا حسن نے بارخ کے اس شعر پر دو اعتراضات کیے:

سوز تا کم ہونے صبر سے چنے کے نادر کا بار نے مرہم بنایا شیخ کے کافور کا

ایک یہ کہ شیخ کا فوری نہیں ہوتی۔ سبب منافی کے کافور سے اس کو نسبت دیتے ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ کیا کہ خاصہ معشوق کا حتم سازی ہے نہ کہ مرہم سازی۔ مرزا جعفر علی فصیح کہ شاگردان کے ہیں وہ ایک شیخ سادہ کن سال کو مرزا حسن کی خدمت میں لے گئے۔ اس نے کہا کہ وہ شیخ کا فوری بناتا ہے۔ مرزا جعفر فصیح نے سند کے طور پر غنی کا شہری کا یہ شعر پڑھا:

گلی شیخ ذکا فوری گویا کم

سوز داغ دل بادشہ نہ شد از مرہم

اور کہا کہ دوسرا جواب یہ ہے کہ سبب مہرم سازی کا شعر میں ظاہر۔ جو وہ نہ سمجھیں تو اس کا جواب نہیں۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ تاریخ کا شعر وہاں کی استناداً قیاسیت سے تھا (۱۳۶) اس قسم کے معرکوں اور گفتگوؤں نے تاریخ کی شاعرانہ حیثیت اور شعریت میں اضافہ کیا۔

اس سے زیادہ اہم معرکہ لالہ موتی رام موتی کا تھا جس کے بارے میں ناصر نے لکھا ہے کہ "تاریخ نے ایسا معرکہ کا حاسدوں کے مابین چھڑا دیا" (۱۳۷) لالہ موتی رام موتی سمجھتی کے شاگرد اور "شیخ مرثیہ" تھے اور مرزا مظفر (وفات ۱۳۳۰ء) کے اس طریقی مشاعرے میں شریک تھے جس کا قافیہ گلاب، گلاب، مراب، اضطراب اور راجب "دو جو آپ" تھی۔ کسی وجہ سے مرزا جانی (مرزا) ان لوگوں میں مرزا مظفر و مرزا حسن اور مرزا محسن اور مرزا مظفر حسین ضمیر کو یہ منظر ہوا کہ موتی رام کو مرزا فتح علی کی زبان سے ذلت دلوائے۔ جب موتی رام نے یہ شعر پڑھے

گیا فہائے جو وہ ہے غلاب و دو جو آپ	تو رنگ رخ سے نکلا اک گلاب دو جو آپ
میں رویا یاں کی حالت میں تنگی سے جب	تو آگئی وہیں سوچ مراب و دو جو آپ
بچے ہیں ویدہ گریاں سے اس طرح آنسو	رواں ہوؤں سے جس طرح آپ دو جو آپ

مرزا فتح علی (وفات ۱۳۳۳ء) نے مرزا عمر یا اعتراف کیے کہ گل کو گلاب کہنا بغیر مستقل اور چشمہ و ان آپ ہے اور مراب محض رنگین ہے۔ رنگ سے لود سوچ سے کیا نسبت۔ جب مرزا صاحب نے مرزا عمر اور اس پر یہ اعتراض کیے تو شیخ نام بخش تاریخ کو دلییری مرزا صاحب کی لہجہ کا گوارہ گزری۔ موتی رام لکھنے لگے کہ میں اس کے پاس گئے۔ کہاں صاحب نے کہا کہ شاگرد کے واسطے آٹکا سے بکاؤ نہ چاہیے۔ جب تاریخ نے سنا کہ سمجھتی حمایت موتی کی نہیں کرتے۔ اسے اپنے پاس بلا بھیجا اور یہ سوال وجواب ایک بند کاغذ پر لکھ کر اسے دیے کہ دوسری محبت میں مرزا عمر پڑھے۔ وہ عبارت یہ تھی: "شیخ الفصحی مرزا فتح علی صاحب آپ نے جو کچھ لکھا اس کی نوبت پر یہ اعتراض کیے ہیں کہ "گلاب" بمعنی "گل" بغیر مستقل اور اور وہ میں نہیں آیا یا کیا کلام لائیں آپ صاحب مرزا عمر زمانہ لکھے ایسا جواب ہے۔ نہیں جانتے ہو کہ ہمارے اہل ہند میں گلابی چار اسے کہتے ہیں کہ موسم گلاب میں ہوا اور گلابی رنگ کہ منسوب بہ گلاب ہو۔ قطع نظر ہر گھنٹی کرتا ہوا زبان ریختہ میں سبب و اصل نہیں رکھتے تھے فرماتے ہیں۔

ہاڑی اس کے لب کی کیا کیجیے چٹھری اک گلاب کی سی ہے

مرزا مظفر خاں جاناں فرماتے ہیں:

عالم ہے یہ پیچھے کا اس مسجد خواب پر پڑتی ہے اس جیسے معرکہ گلاب پر

میں سمجھتی

سرخ ہے سے سے وہ چشم نیم خواب رکھی ذیہ باغ حسن میں پھولا گلاب رکھی

دیکھ

دلی بھی طرف چاہے کہ ہر اک گلی کے سج بکتے ہیں کوڑی کوڑی کنوڑے گلاب کے

اور آپ نے جو فرمایا ہے کہ چشمہ و ان آپ ہے دلی الحقیقت معنی نے گفتگو میں لکھی فرمائی ہے:

مرچندہ شاید گرفتیں بہ سبیل چونکہ شہ نہ شاید کو دشمن بہ بیل

اور آپ نے جو کہا کہ مراب محسن رنگینان ہے اور موج سے اسے کیا نسبت۔ ناصر علی کہتا ہے:

نئی دھم کدای شہسوار آمد دریں داری کہ از صند جاگر بیاں جاگ شد موج سرازلی را
جواب آپ کے ہر اعتراض کا یہ ہے اور غزل ثانی تصنیف ضمیر کو جو آپ سے عیب کہتے ہیں، ایک شعر میں دو اعتراض
ہیں:

وطن میں بھی نہیں سرنگھوں کو بچن اورا کہ کم نہای کا ہوا اضطراب دعو آپ

صاحب میر نے اضطراب نہی دودہ آپ کوئی شاعر نہیں بولا کس واسطے کہ پھلی کو سوائے پانی کے آرام نہیں ہوا اگر
اضطراب یہ سنی رہا رہے، اضطراب اور دلنا نہیں بذا فرق ہے۔ سرنگھئے مفرود، بیخ اس کی جس وقت کیجئے کہ بجائے ہائے
ہزار کے کاف جاری (گ) اور الف لون بیخ کا آنے کا اور ”سرکش کان“ ہوگا۔ سرنگھوں کی ایجاد کہاں سے ہے۔
زبان اردو کے جاننے والے فی زمانہ کامیاب مسخفی اور انکا اذہ خاں ہیں۔ آپ حبث وطن اور مقولات دیتے ہیں۔ جاری
آپ کی البتہ مشہور اس کو افسانہ بنائی جائیں۔ زیادہ والسلام دلا کر ام“ (۲۹۹)

اس مصرعے نے تاریخ کی استعداد و قابلیت کا سکہ خداداد، مظاہروں میں چھوٹی چھوٹی ہتھکنیں تو معاشرین
کے ساتھ جاری رہیں، لیکن ”آپ حیات“ میں آواز آنے آتلی و تاریخ کے دو مہاں جو مصرعے دکھائے ہیں وہ محض قصہ
کہانیاں ہیں۔ مختلف ذرائع سے ان کی تردید تو ہوتی ہے لیکن کسی اور سنے سے تصدیق نہیں ہوتی۔

تاریخ اپنے دور کی ایک سربراہ اور وہ شخصیت تھے۔ بیشتر ہمارے وقت سے ان کے مراسم تھے۔ اس دور کی
سیاست اور سازشوں میں وہ بھی شریک تھے اور اسی وجہ سے انھیں کم از کم دو بار کھنڈر چھوڑ کر ہلا وطنی اختیار کرنی پڑی۔
سب سے پہلے تاریخ کے مراسم حاتی مرزا قمر سے قائم ہوئے جنھوں نے ان کی سرپرستی اس وقت کی جب سنے رنگ کی
غزلوں کے ساتھ تاریخ نے مشاعروں میں شریک ہونا شروع کیا۔ قمر الدین احمد خاں عرف میرزا حاتی، قمر الدین احمد
عرف مرزا جعفر جعفر کے بڑے بیٹے تھے۔ مرزا جعفر وہ شخص تھے جو انگریز ریڈیٹ اور لوپ سعادت علی خاں (م
۱۲۲۹ھ/۱۸۱۳ء) دونوں کی نظروں میں معتبر تھے۔ باپ بیٹے دونوں شاعر تھے اور ان کی مجلس مشاعرہ میں اس دور کے
سارے اساتذہ شریک ہوتے تھے جس کی تصدیق ”ریاض المسیح“ اور ”روزنامہ“ ”میدان القادریہ“ نام پوری سے بھی
ہوتی ہے (۳۰) اسی زمانے میں مرزا حاتی سے صادق علی اختر، طالب ملیشی اور تاریخ بھی بہت قریب تھے۔ مسخفی بھی
کالمیں مشاعرہ میں شریک ہوتے تھے۔ جب قازی الدین حیدر نے مرزا جعفر اور مرزا حاتی کے بجائے معتقد الدین آغا
میر کو اپنا نائب مقرر کیا تو مرزا جعفر و مرزا حاتی دونوں باپ بیٹے خانہ نشین ہو گئے۔ آغا میر نے ان کا کام کیا اور وہ پانچ
سال تک اپنے گھر میں اپنے بھائیوں کے ساتھ قید رہے (۳۱) تاریخ اس نظر بندی کے زمانے میں بھی ان کے ہاں آتے
جاتے رہے لیکن جب آغا میر کا انتہائی خوف ہوا کہ ”مہارادہ سے پکڑ جائیں، مگر میں بیٹھ رہے“ آغا میر و مرزا حاتی
کے اثر کو اڈل کرنے کے لیے مرزا حاتی کے وفاداروں کو اپنی طرف مارا پھرا۔ اس نے ”تاریخ شاعر ہندی کو جو
مرزا (حاتی) کے محرم زاد و مقرب خاص تھے اور ان کا فروغ و رشاد سارا طہر جاتا ہے کہ ان کے گھر سے انھیں حاصل ہوا
تھا، بیخ دیا اپنے کو حقیقی و حوصلہ کیا“ اور معافی عطا کی کے بعد سو روپے و روپہ مقرر کیا (۳۲)

اب آغا میر نے ایک اور سازش تیار کی اور پوری راز داری کے ساتھ اس پر عمل درآمد کیا۔ وہ سپاہی یا شخص
جو آغا میر نے خود کو گل کرانے کے لیے مقرر کیا تھا پکڑا گیا۔ مرزا حاتی کے خلاف مقدمہ بادشاہ کے حضور میں پیش
ہوا۔ بیخ تاریخ نے گواہی دی اور مرزا حاتی کو کھڑے کھڑے مع گھبراہٹوں کا حکم صادر ہو گیا (۳۳) مرزا حاتی کا یہ

اخراج ۱۲۳۸ھ کا واقعہ ہے۔ ”ہائے فریاد“ سے اس کی تاریخ تقبی ہے۔ تاریخ نے بھی قطعہ تاریخ لکھا ہوا ان کے دیوان میں موجود ہے۔ اس سے بھی ۱۲۳۸ھ برآورد ہوتے ہیں (۳۳) آغا میر سے تعلق کی بنا پر تاریخ کا اثر و رسوخ ہوا بہت واضح رہا بھی پڑھنے لگے۔ ۹ ستمبر ۱۸۱۹ء کو سید احمد علی نے غازی الدین حیدر کو دوسرے بادشاہ علیا تو تاریخ نے تاریخ کی اور جب سے بادشاہ نے اس شافی تخت پر حاکم ہو کر، جسے دو کروڑ روپے سے چار کروڑ کیا تھا۔ ابو اسطر مغل الدین شاہ دکن غازی الدین حیدر کے نام سے جوں کیا تو تاریخ نے قطعہ تاریخ لکھا۔ اب تاریخ پوری طرح آغا میر کے ہاتھ اور اس ماحول کا حصہ تھی۔ آغا میر نے ایک ایک کر کے اپنے حریفوں کو چاڑھا تو اب داری حکیم مہدی علی خاں کی تھی۔ آغا میر نے کئی لاکھ روپے ان کے لئے دیئے اور انہوں نے ادا کر دیئے اور شاہ جہاں پور، جہانگیر وں کی علی داری میں تھا، جا کر وہیں مقیم ہو گئے۔ شیخ تاریخ نے مستند الدین آغا میر کو خوش کرنے کے لیے حکیم مہدی علی خاں کے قرار ہونے کی تاریخ لفظ ”مگر“ سے نکالی جس سے ۱۲۳۵ھ نکلتے ہیں۔ تاریخ کے اس قطعہ کا ایک شعر یہ تھا

کاشو برائے حاکمین ظالم گریختہ روپ صفت زینت حیف گریختہ

پھر اس قطعہ کو آغا میر کے حضور میں محمد خاں قوال نے گا کر پیش کیا جس پر اسے ایک جڑاورد چھ انعام ملا۔

غازی الدین حیدر کی وفات کے بعد جب نصیر الدین حیدر بادشاہ ہوئے تو انہوں نے آغا میر کو جٹا کر اعزاز اور فضل علی خاں کو دوسرا عظم مقرر کیا۔ اس اثنا میں حکیم مہدی علی خاں بھی گھنٹو آئے لیکن جب ان کی دال نیگی تو وہ واپس چلے گئے۔ تاریخ نے اس بار ”باز گریختہ“ سے تاریخ نکالی۔

۱۲۳۶ھ/۱۸۱۳ء میں نصیر الدین حیدر نے فضل علی خاں کو معزول کر کے حکیم مہدی علی خاں کو دوسرا عظم بنا دیا اور ۱۲۳۸ھ/۱۸۳۱ء میں انہیں پھر معزول کر دیا۔ تاریخ نے پھر قطعہ تاریخ لکھا۔

اور حکیم از مراد تاریخ بطرز نو رقم کن
از حائے حکیم بہشت برگیر سر مرتبہ نصف نصف کم کن

اور جب حکیم مہدی علی خاں کا ۲۶ رمضان ۱۲۵۲ھ/۲۵ دسمبر ۱۸۳۷ء کو انتقال ہوا تو تاریخ نے پھر قطعہ تاریخ کہا جس کا ایک مصرع یہ تھا شب وادوت یعنی بھروسہ نہ چال۔ اس سے ان کی کدورت اور ذلی غرت کا اظہار ہوتا ہے۔

اگر کلیات تاریخ کا سامنے نہ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ تاریخ نے اپنے دور کے کم و بیش ہر ذاتی و سیاسی واقعہ پر قطعہ کہا ہے جن کے مطالعہ سے تاریخ کی سوانح عمری مرصع کی جاسکتی ہے۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۳۲ھ میں وہ بہت بیمار ہو گئے تھے۔ ۱۸۳۱ء میں چوروں نے ان کے گھر میں قتل گاہی تھی۔ ۱۲۳۵ھ میں ان کے چار خط چوری ہو گئے تھے۔ اس واقعہ پر انہوں نے چھ قصائد کہے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خط طرز معمولی اہیت کے حامل تھے۔ جہاں دکن ہو کر جب دارالافتاء پانچپے تو جہت سے ایک سانپ ان کے اوپر آگرا۔ ایک بار جنگلیان کے سامنے آیا تو اس میں سینہ لیا لگا۔ راج گھنٹا لپی بے دین پانچ۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۳۴ھ میں وہ کسی فضل سے تائب ہو گئے تھے اور انہوں نے توبہ کر لی تھی۔ ۱۲۳۵ھ میں وہ کسی بلایے سے دریاں سے بچ گئے تھے۔ ان قصائد سے میرزائی صاحب کے بارے میں بھی بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً میرزائی صاحب کی کدخدائی ۱۲۳۱ھ میں ہوئی تھی۔ ۱۲۳۳ھ میں میرزائی کے پاس چٹا پیدا ہوا تھا اور اسی سال انہوں نے اپنا مکان بنوایا تھا۔ اس قطعہ میں تاریخ نے میرزائی صاحب کو ”عزیز القدر“ کے الفاظ سے خطاب کیا ہے۔ پندرہ شعر کا ایک قطعہ ملتا ہے جس میں تین

سالہ جنگ کے ساتھ میرزائی کے سطر بریلی کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی اور اس بچے کی ہمدانی سے وہ بہت پریشان تھے۔ تاریخ کے تفصیلات سے معلوم ہوتا ہے کہ سیاسی و منظمی اقتدار ان کے پاس نہیں تھا لیکن وہ اہل اقتدار کے ساتھ تھے جس سے ان کی اہمیت و حیثیت قائم تھی۔ حضرت الدول آغا میر کا مجدد وزارت امام بخش تاریخ کے لیے سکون و آرام کا دور تھا۔ جب تاریخ نے آغا میر کی شان میں قصیدہ پیش کیا تو آغا میر نے مولانا کو کہہ دیا کہ یہ ان کو انعام میں دیا۔ یہ قصیدہ دیوان فارسی میں موجود ہے اور جس کا پہلا کورا خری شعر یہ ہے:

چوں نطق یمنی مریم کلام ضمیمہ جنگ
چو موج جزے تہاں طرام ضمیمہ جنگ
ذکینہ سب دلیا چراچہ تم تاریخ
بہشت ورد زباں دار نام ضمیمہ جنگ

”دیوان فارسی“ میں آغا میر کی شان میں اور بھی کئی عجیب و غریب قصائد ملتے ہیں۔ وہ ہر طرح سے آغا میر سے اس طرح بھی ہو گئے تھے کہ اب ان کا عروج و زوال بھی اسی سے وابستہ تھا۔ مستند الدول آغا میر کا مجدد وزارت ۱۲۳۶-۱۲۳۷ء تک قائم رہا ہے۔ ان کا زوال قاضی الدین میر کی وفات (۱۲۳۳ء/۱۸۲۷ء) اور نصیر الدین میر کی تخت نشینی (۱۲۷۷ء/۱۲۷۸ء) کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ نصیر الدین میر نے کچھ دن تو انھیں دلاسا دیا اور پھر ۱۲۳۳ء/۱۸۲۸ء میں دھوکے سے گرفتار کر کے نظر بند کر دیا اور میر فضل علی کو جو بادشاہ حکم کے پاس داروغہ کے مجدد سے بے وفاء تھے، احمد الدول کا خطاب دے کر ہمدانی لٹائی ۱۲۳۳ء/جنوری ۱۸۲۸ء میں مجدد وزارت بے وفاء کر دیا۔ میر فضل علی کے اقتدار کے ساتھ ہی جہاں آغا میر چلے گئے تھے وہاں تاریخ بھی اپنے گھر میں نظر بند کر دیے گئے جس کی تصدیق اس قلعہ سے ہوتی ہے:

امروز دار ظلم دنیاں گروے
برسن ستم ہے عدد پایاں گروے
شستم چو بخاند قید کفتم تاریخ
”ہے ہے افسوس خانہ زنداں گروے“
(۱۲۳۳ء/۱۸۲۸ء)

تاریخ کے دیوان اول کی اس فہرست سے بھی زیادہ سے گھگ ہوئے کا پتا چلتا ہے جس کا مطلع و مطلع یہ ہے:

نامی گھر کو ہوئی قفل و دہن ان روزوں
جھٹ گیا مظلوم شعر و سخن ان روزوں
ہیں جہانیں جو یہی اہل وطن کی تاریخ
مجھ سے چلتا نظر آتا ہے وطن ان روزوں
ایک اور قلعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسی سال یعنی ۱۲۳۳ء میں ایک ”مروے بزرگے“ کی سفارش سے انھیں قلعہ سے رہائی مل گئی تھی

شدم مجھیں چوں درخشاں غریب
غلام داد یک مروے بزرگے
تجس تاریخ خواہم در حضورش
رہاندی مرا از دست گرگے
(۱۲۳۳ء)

اور وہ کھنڈ چھوڑ کر الٹا ہونے کے جہاں وہ دائرہ مشاہیر میں مقیم ہوئے۔ اسی سال کسی ”نور نظام“ کے چپک سے خطا پانے کا قصہ تاریخ انھوں نے الٹا باد میں ہی لکھا ہے کہ قلعہ کے اس شعر سے معلوم ہوتا ہے:

گشت ہر ساکن الہ آباد
اے مسافر ترا مبارک باد

اس شعر میں تاریخ نے خود کو ”مسافر“ کہا ہے اور اس قلعہ کے اس شعر سے ۱۲۳۳ء تاریخ نکلتی ہے۔

”صحیح نور چشم سعد بن“

سال مسعود گنت پر فرد

اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخ ۱۲۳۳ھ میں قید ہوئے، اسی سال رہا ہوئے اور اسی سال وہ اللہ آباد چلے گئے۔ ابھی وہ اللہ آباد میں تھے کہ ۱۹ ستمبر ۱۲۳۵ھ / ۱۸۲۹ء کو املا والدہ و میر فضل علی وفات پا گئے۔ آغا میر ابھی قید تھے۔ تاریخ اللہ آباد میں پہلے سے وزیر اعظم کے مقررہ تاریخ کا اظہار کر رہے تھے کہ معلوم ہوا حکیم مہدی علی خاں وزارت کے عہد سے پرے اور جمادی الثانی ۱۲۳۶ھ / ۲۴ نومبر ۱۸۳۰ء کو قتل کر دیے گئے ہیں۔ یہ وہی حکیم مہدی علی خاں تھے جن کے قتل کی تاریخ سے تاریخ ”اور“ ”یاد کرینے“ سے تاریخ نکال کر اور قتل سے گواہ کر ذلیل و ملوث کیا تھا۔ تاریخ اللہ آبادی میں رہے۔ ۱۲ ستمبر ۱۲۳۸ھ کو نصیر الدین حیدر نے حکیم مہدی کو معزول کر دیا اور ان کی جگہ روشن الدولہ کو وزیر اعظم مقرر کر دیا۔ حکیم مہدی نے مظلما تقدم کے طور پر، پہلے ہی آغا میر کو رہا کر کے ۱۲۳۷ھ کا پندرہ روزہ کر دیا تھا جہاں وہ ۱۵ ذی الحجہ ۱۲۳۷ھ سے ۱۲ ذی الحجہ ۱۲۳۸ھ کو وفات پا گئے۔ جب حکیم مہدی کے معزول ہونے کی اطلاع تاریخ کو ملی تو وہ کا پندرہ آئے اور وہاں سے لکھنؤ آ گئے۔ یہ ۱۲۳۸ھ کا سال ہے۔ اس کی تصدیق میر علی اوسطہ رشک کے دیوان دوم کے ایک قطعہ ”اور“ سے بھی ہوتی ہے جس میں اپنے استاد تاریخ کا کا پندرہ سے لکھنؤ آنے کا سال ظاہر کیا ہے:

استاد زماں نے لکھنؤ کو فرمایا کا پندرہ سے جب کوئی
اس کوئی کی جیوی ہے تاریخ یک شبہ و مکرہ رجب کوئی
(۱۸۳۲ء / ۱۲۳۸ھ)

گو کہ تاریخ میر فضل علی کی وزارت ۱۲۳۳ھ سے ۱۲۳۸ھ تک کم و بیش پانچ سال اللہ آباد میں جاری رہا اور اس سال آغا میر کے رشتے دار روشن الدولہ کے دور وزارت میں لکھنؤ آ گئے۔ اس کے بعد تاریخ کے پانچ سال لکھنؤ میں گزرے کہ ۲۴ ستمبر ۱۲۴۱ھ / ۲۸ جولائی ۱۸۲۷ء کو نصیر الدین حیدر وفات پا گئے اور میر علی شاہان کی جگہ تخت نشین ہوئے۔ انھوں نے روشن الدولہ کو رہا کر ان کی جگہ حکیم الدولہ حکیم مہدی علی خاں کو ۲۴ رجب ۱۲۵۲ھ / ۲۳ اکتوبر ۱۸۳۷ء کو اپنا وزیر مقرر کیا۔ اس وقت تاریخ لکھنؤ میں تھے۔ ان کے بعد اس کی فریضہ نگل گئی۔ حکیم مہدی کے وہ دھم و جو تاریخ کے قصصات نے لگائے تھے ابھی ہرے تھے۔

اپنی وزارت کے کچھ عرصے بعد حکیم الدولہ نے ایک چوب دار بھیج کر تاریخ کو طلب کیا۔ تاریخ نے چوب دار کو چند روزہ چار و خطا شریعت پلایا اور مشائی کھلائی۔ مشائی کھا کر وہ حاجت نظر میں سما گیا۔ شیخ تاریخ دیکھ پاؤں گھر سے نکل کر سید سے فقیر لہر خاں کو یا کے پاس پہنچے۔ گویا نے غشی کیج بہاری کے سہانے میں بطریق زمانہ سواری سوار کر کے کول بار بھیج دیا جہاں سے وہ کا پندرہ پہنچے۔ میر شیر علی افسوس کے نواسے سید حسین تاسف نے ایک جھوٹے قطعہ ”دستار تاریخ“ کر بخش تاریخ از خوف آہ حکیم الدولہ لکھا جس کا آخری شعر یہ ہے:

اس جھگڑے کی تاسف کہ یہ تاریخ گریج ”کام کنا ہمیشہ مگر یہ بچ گیا پھر رنگ سے“ (۳۵)
(۱۲۵۳ھ)

تاسف نے ایک اور قطعہ تاریخ کی تاسی میں لکھا:

تاریخ بخوب آموہ نواب نام دار از لکھنؤ مثال ہو ا شد گریختہ

سال گرینز اوپر سلیمان دل جست

گفتائے ہائے فکر کہ ”چکر پٹنہ“

(۱۲۵۳ء) (۱۳۵۱ھ)

یاد رہے کہ تاریخ نے فتحنامہ الدولہ مہدی علی بن اس کے چنے جانے کی تاریخ ”گرینز“ ”چکر پٹنہ“ سے نکالی تھی اور اس وقت نے اپنے کچھ قطعوں میں تاریخ سے بدلا لیا تھا۔

تاریخ انجلی کا پندرہویں حصے کا اپنی ولادت کے دو ماہ یعنی دہرہ ۲۶ رمضان ۱۲۵۳ھ تا ۲۵ صفر ۱۲۸۶ھ تک فتحنامہ الدولہ حکیم مہدی علی بن اس وقت پاگئے۔ اس کے بعد تاریخ اسی سال (۱۲۵۳ھ) لکھنؤ واپس آگئے۔ شیخ تاریخ کی جلا وطنی کے کئی وہ واقعات تاریخوں اور روایوں میں ملتے ہیں۔ اس کے بعد وہ قدرے آرام و سکون سے لکھنؤ میں رہے۔ محمد علی شاہ کی شاہن میں کئی مدید قصائد ”کلیات تاریخ“ میں موجود ہیں۔ ۱۲۵۳ھ میں محمد علی شاہ نے تاریخ کو قصیدہ بھی مٹا کیا تھا۔ اگلے سال ۲۴ ربیع الثانی ۱۲۵۴ھ کو شیخ امام علی بن تاریخ ولادت پاگئے۔ ہمیشہ رہے نام انڈکا۔ سوانح تاریخ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تاریخ اس دور کی سیاست میں اس طرح شریک تھے کہ وہ خود اس دور کا حصہ بن گئے تھے اور بحیثیت شاعر یہ دور تاریخ کا دور تھا۔ اس دور کی لکھنؤی تہذیب و معاشرت ان کی روح میں حلول کر گئی تھی۔ لکھنؤ سے باہر وہ مافی ہے آپ کی طرح مضطرب تھے جس کا اظہار انہوں نے اپنے قصائد کے علاوہ غزل کے اشعار میں بھی کیا ہے۔

دل ملک انگریزی میں پینے سے جگ ہے

رہتا بدن میں روح کو قید فرنگ ہے

جور ادا پر بھی کر سکتا نہیں ترک وطن

دھیان آتا ہے جو تاریخ فرقتِ اصحاب کا

حیران بیٹھے ہیں گردِ سارے سوس

تصویر کی جس طرح کھینچی ہو مجلس

فرقت میں ہوا ہے ضعف اپنا طاری

تھلنے کی طرح ہوں دائرے میں ہے جس

یہ دو شعر اور دیکھیے جن سے تاریخ کی دلی کیفیت سامنے آتی ہے۔ دائرے میں بھی وہ غوطہ نہیں تھے

اب الہ آباد بھی مہتاب ہے

تین تربیتی تو دو آنکھیں مری

دائرہ بند ہے یہاں گرداب ہے

رو رہا ہے کیا الہ آباد ہے

یہی وہ روح وطن (لکھنؤ) ہے جو تاریخ کی شاعری میں جلوہ گر ہوتی ہے اور مزید روایت شاعری سے الگ ہو کر اس کو کاٹتی ہوئی مقبول نام ہو جاتی ہے۔ یہ تہذیب و معاشرت اندر سے کھو نکلی تھی۔ غازی الدین حیدر کے بادشاہ بننے کے بعد سے لکھنؤ میں یہ خواہش شدت اختیار کر گئی تھی کہ وہ اب اپنا مقابلہ دلی کے دربار سے کرے اور اس سے آگے نکل جائے۔ اس دور میں اس لیے زندگی کی ساری سرگرمیوں میں شعوری طور پر یہ کوشش خفا آتی ہے۔ تاریخ کی نئی شاعری اور روایت سادہ گوئی کی جھنجھٹ بھی اسی خواہش اور میلانِ ملیح کا نتیجہ تھی۔

(۲)

امام علی بن تاریخ نے غزلیں بھی لکھیں اور مثنویاں مثنویاں اور مدید و تاریخی قصائد بھی کہے لیکن ان کی اصل تاریخی حیثیت ان کی غزلوں سے قائم ہے۔ تاریخ کی جو تصانیف الگ الگ شائع ہوئیں یا جن کے الگ سے مخطوطے

موجود ہیں وہ یہ ہیں

(۱) مولد شریفہ رسول بنی (مثنوی)

(۲) معراج نامہ (مثنوی)

(۳) شہادت نامہ آل نبی (مثنوی)

(۴) "مثنوی تاج" جس کا اصل نام "مثنوی در بیان ولادت و نقائص حضرت علی علیہ الصلوٰۃ والسلام" ہے [۳۶]

(۵) "معراج عظم" (مثنوی)

(۶) "دعایان تاج" (دعایان اول) ۱۲۳۲ھ

(۷) "دعایان ثانی" (دعایان دوم) ۱۲۳۷ھ

(۸) "دعایان ششم" (دعایان سوم) ۱۲۵۳ھ

(۹) دعایان قاری

اس فہرست میں پانچ مثنویاں اور چار دعایان شامل ہیں جن کا ترتیب وار "تعارف" قسم ذیلی کی سطروں میں درج کریں گے۔

(۱) مولد شریفہ:

قرآن سے معلوم ہوتا ہے کہ "مولد شریفہ" تاج کی پہلی تصنیف ہے۔ محسن لکھنوی نے اپنے تذکرے "سراپا خاں" (تصحیل ۱۲۳۹ھ) میں تاج کی اس تصنیف کا ذکر کیا ہے [۳۷] لیکن یہ تاویل ہے۔ صرف ایک مطبوعہ نسخہ میرے سامنے ہے جو مطبع کارنامہ لکھنؤ ۱۲۹۳ھ میں "طبع مطبع سے آراستہ ہو کر مطبوع طبائع شائقین حصول خاطر طالبان ہوا" [۳۸] "مولد شریفہ" ۲۹ عنوانات کے تحت ۱۳۹ اشعار پر مشتمل مثنوی کی بیعت میں لکھا گیا ہے، جس میں حضور اکرمؐ کی ہجرت، پاک کو چارے میں سفر کے ساتھ، نخل میلاد کے تقاضوں کے مطابق، پیش کیا گیا ہے۔ محمد و خاتم کے بعد "یہاں محمود و بدو رسالت علیہ السلام" کے تحت اس روایت کو بیان کیا ہے کہ سب سے پہلے رسول اللہ کا نور پیدا ہوا۔ اس کے بعد والد عبد اللہ کی ولادت اور والدہ المطلب کو بیان کر کے حضورؐ کی پیدائش کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ تاج نے ان تمام روایات کو بیان کیا ہے جو بنی عقیدے کے عین مطابق ہیں۔ مثنوی میں تاج نے ایک طرف ولادت کے قریبی زمانے میں واقع ہونے والے معجزات کو بیان کیا ہے اور ساتھ ہی حضور اکرمؐ کے معجزات، حالات، ولادت کی شہادت، چچا ابو طالب کی تربیت وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ اس کے بعد حضورؐ کی طرف شام جانے، ہجر حضرت خدیجہ کبریٰؓ کا، الی حمزہ سے لے کر جب شام جانے اور ان سے نکاح کے واقعات بیان کر کے اولاد کی تحصیل، آغاز زمان نبوت، ہجرت، بیعت، بیان معراج، اہل مدینہ کے ایمان لانے اور حضورؐ کی ہجرت کو بیان کیا ہے۔ مجموعی عنوان کے تحت ہجرت کے سال اول کو بیان کیا ہے اور اسی طرح ہجرت کے چھ سال کے سال چھ سال واقعات و حالات کا الگ الگ عنوانات کے تحت موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک عنوان کے تحت غزوہٴ خیبر کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد بیان مہابہ، بیان حجت الوداع، بیان طبع شریفہ، بندہ ولید اور حضورؐ کی عظمت و شان کو بیان کر کے آخر میں "مناجات" پر دو گامِ خاشی اٹھا جاتا ہے۔ "مولد شریفہ" کو ختم کیا ہے۔

تاج نے آخری عمر میں جب اپنے گرام پر نظر ثانی کی اور اپنی غزلوں سے متحدہ اشعار خارج کیے اور زبان و بیان میں تبدیلیاں کیں "مولد شریفہ" نامہ "معراج نامہ" کو منسوخ کر کے اپنی "تکلیفات" سے خارج کر دیا اور صرف

ایک مثنوی جس میں حضرت علیؑ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ وہ اپنا اول میں شامل کی ہے، یہ واقعہ مثنوی ہے جو شامل کیا ہے۔
 "مولد شریف" میں اسی لیے وہ حرکات موجود ہیں جنہیں بعد میں ناخ نے ترک کر دیا تھا اور جن کی وجہ سے کم و بیش ۱۹۰۰ اشعار اپنے دو ادبی فن لکھنے کے لیے لکھے گئے۔

"مولد شریف" میں اسی لیے "پس - ہاں پاویں - ہوئے - ہو گئے گے" کے حرکات الفاظ موجود ہیں۔
 اسی طرح بیان میں کہا جاتا ہے، دستِ مصرع، بحرِ بحر کے الفاظ اور متعدد فعلی ہے ضرورتاً قافیہ کی وجہ سے وہاں کا جملہ بھی لڑا یا ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

سید عالم سے فرمائیے گا کات دو اس حرف کو چار مثنوی

مولد شریف ناخ کے بالکل ابتدائی دور کی تصنیف ہے جس میں زبان و بیان کی وہ ساری کمزوریاں موجود ہیں جو ابتدائے سخن کے زمانے میں، طویل مثنوی تھیں وقت، کسی فاضل شاعر کو پیش آ سکتی ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ "معراج نامہ" اس کے فرائد کی تصنیف ہے۔

(۲) معراج نامہ:

"معراج نامہ" بھی ناخ کے ابتدائی دور کی تصنیف ہے جس میں واقعہ معراج کو مثنوی کی صورت میں بیان کیا گیا ہے۔ اردو میں معراج نامہ لکھنے کی روایت بہت قدیم ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ پہلی جلد میں بھی ہم چند کامل و کترقیم معراج ناموں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ برصغیر میں اس موضوع پر ان گنت تصانیف تھیں لیکن ان میں عام طور پر کوئی ادبی چاشنی نہیں ہوتی۔ ناخ کا معراج نامہ بھی ادبی چاشنی سے جاری ہے اور اس کا ذکر یہاں اس لیے کیا جا رہا ہے کہ یہ چار مثنوی اصیت کے ایک درجہ ان سازش کے بالکل ابتدائی دور کی تصنیف ہے جو اب تک گوشتِ گداز میں تھیں اور پہلی بار رشید حسن خاں نے اپنے واحد معلوم مخطوطے مکتوبہ ۱۲۵۹ھ کو بنیاد بنا کر اس کا تحارف، سرمایہ "اردو" کراچی میں شائع کیا تھا (۱۳۹) اس مخطوطے کا پہلا نسخہ کم ہے اور موجود صورت میں یہ مثنوی کل ۳۵۴ اشعار پر مشتمل ہے جنہیں ۳۱ مثنویات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے قلمبر محمد عبداللطیف ساکن فرنگی گل ہیں۔ ناخ نے جیسا کہ ہم لکھا ہے کہ فرنگی گل میں حصولِ علم کیا تھا اور شاید یہ "معراج نامہ" زمانہ طالب علمی کی تصنیف ہو۔ مثنوی "معراج نامہ" کا پہلا عنوان "دردِ صبا" پر کام گواہ ہے۔ اس مثنوی کے اشعار بیان میں نہ صرف جتنی نہیں ہے بلکہ شاعری کے اعتبار سے بھی یہ کمزور ہے اور اس میں فنی نقطہ نظر سے بھی استقامت موجود ہے۔ تعہدِ فطری اور بحرِ بحر کے الفاظ کا استعمال بھی عام ہے۔ اسی لیے ناخ نے اپنا "کلیات" مرتب کرتے وقت اس مثنوی کو بھی اپنے کام میں شامل نہیں کیا۔ ان تمام کمزوریوں کے باوجود ناخ نے مریدِ مذہبی اصطلاحات کے ساتھ عام زبان اور دوں بحر میں واقعات معراج کو اس طرح بیان کیا ہے کہ سنیہ والا سے آسانی سے سمجھ سکے۔

(۳) شہادت نامہ آل نبی:

ناخ کی تیسری مثنوی "شہادت نامہ آل نبی" ہے۔ محسن لکھنوی نے لکھا ہے کہ "قیں و یان، ایک ترجمہ حدیثِ مفصل (سراجِ نظم) ایک رسالہ مولد شریف رسولِ مختار، ایک رسالہ شہادت جناب سید الطہد اور ایک رسالہ ولادت جناب امیر علیہ السلام ان سے یادگار ہیں" (۴۰) مثنوی "شہادت نامہ آل نبی" کئی بار چھپ چکی ہے۔ نومبر

۱۹۱۸ء کا ناول کشوری ایلی نقی اس کا چھٹا ناول ہے۔ یہ مشہور ۱۳ افتادیات کے تحت ۱۸۳۲ء شمار پر مشتمل ہے جس میں حضور اکرمؐ کی وفات سے امام حسینؑ کی شہادت تک کے واقعات کو روایات کے حوالوں سے مشہوری کی صورت میں پیش کیا ہے۔ یہ مشہوری شہادت ناموں کی اس روایت سے تعلق رکھتی ہے جنہیں محرم کے دنائے میں مجالس میں پڑھ کر سنایا جاتا تھا۔ تاریخ کی اس مشہوری میں ایک وقت شیعہ متی عقائد کا اظہار کیا گیا ہے مثلاً

ہر گناہوں سے سیاہ چہرے ہیں دھوا	ہر گناہوں سے سیاہ چہرے ہیں دھوا
نہیں دوتا یہ ہے شک ہے عبادت	نہیں دوتا یہ ہے شک ہے عبادت
فل ہی شک امام دولیں ہے	فل ہی شک امام دولیں ہے
محمد مہدی جو اس کا پسر ہے	محمد مہدی جو اس کا پسر ہے

اسی کے ساتھ خلق نے راشدین کی محبت و عظمت کا ذکر بھی کیا ہے:

صدیقوں کی کتابیں جو ہیں مشہور	صدیقوں کی کتابیں جو ہیں مشہور
رہے ان کی محبت تاب عطر	رہے ان کی محبت تاب عطر
کہوں میں زندگی بھر ان کا نام	کہوں میں زندگی بھر ان کا نام
کہوں ان کی محبت میں میں صادق	کہوں ان کی محبت میں میں صادق

”مولد شریف“ اور ”معراج نامہ“ کے مقابلے میں اس مشہوری میں اظہار کی پختگی زیادہ ہے اور تعجب لائق، جہول اور سست مصرعوں میں بھی کمی آگئی ہے۔ زبان کو عام طور پر ای طرح استعمال کیا ہے جس طرح ہرہ مصنفی اور برأت وغیرہ استعمال کر رہے تھے۔ طرز اور انداز بیان سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ ”مولد شریف“، ”معراج نامہ“ اور ”شہادت نامہ آل نبی“ کا مصنف ایک ہی شخص ہے۔ تاریخ کے جان کا یہ انداز ہے کہ پہلے مصرع میں ایک لفظ بدل کر دوسرا مصرع بنا دیتے ہیں۔ یہ صورت قوافی کے ساتھ ان تینوں مشہوریوں میں ملتی ہے مثلاً:

شہادت نامہ ہے آل نبی کا	مصیبت نامہ ہے آل نبی کا
-------------------------	-------------------------

(شہادت نامہ آل نبی)

نہیں ایسا ہوا ہے کوئی زاہد	نہیں ایسا ہوا ہے کوئی زاہد
----------------------------	----------------------------

(شہادت نامہ آل نبی)

حاصل ایجاد عالم ہے وہی	باعث کرم آدم ہے وہی
------------------------	---------------------

(مولد شریف)

ہیں اسی کے نور سے سارے نجوم	ہیں اسی کے نور سے سارے علوم
-----------------------------	-----------------------------

(معراج نامہ)

نہیں کوئی موجود اس کے سوا	نہیں کوئی معبود اس کے سوا
---------------------------	---------------------------

(مشہوری اور بیان ولادت حضرت علیؑ)

ان مشہوریوں کے انداز بیان میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ طویل ٹکڑوں کے لیے تاریخ کا

وہاں مناسب نہیں دکھائی گئی تھی۔ لہذا انھوں نے مدنیہ لکھنا شروع کر دی۔ لیکن اردو میں یہ اتنا حد تک کوئی طویل قصیدہ نہیں لکھا۔ یہ مثنوی حقیقہ طویل تو ہے لیکن تاریخ کا سارا زور صرف واقعات کو بیان کرنے پر مرکوز ہے۔ یہ مثنوی بھی کردار نگاری، منظر کشی اور داخلی جذبات کے بیان سے عاری ہے۔ امام حسین کا جد کردار سامنے آتا ہے وہ بھی اسی کچے بیان کی وجہ سے تضاد کا شکار ہو گیا ہے۔ یہاں امام حسین کا وہ عظیم کردار سامنے نہیں آتا جو استقلال و استقلالیت و جرأت و بہادری، صبر و شکر اور تحمل و برداشت کا کامل نمونہ تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی اور قصیدے میں ان کا ذہن نہیں چلتا اسی لیے غالب نے حاتم علی میر کے نام اپنے خط میں لکھا تھا کہ ”تاریخ مرحوم جو قصارے مستحق تھے، میر نے بھی دوست صادق الوداد تھے مگر یک فن تھے۔ صرف غزل کہتے تھے۔ قصیدے اور مثنوی سے ان کو کچھ علاقہ نہ تھا“ [۳۱]

اس مثنوی میں دینی زبان اور دینی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس زمانے میں بولے جاتے تھے۔ یہاں اصطلاح زبان کی وہ صورت نظر نہیں آتی جو تاریخ اور ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسطہ دکن اور کلب علی خاں نادر سے منسوب ہے۔ تاریخ نے یہاں:

افغان ہجائے تھاں: جہ کروا نہ بلبل آودا تھاں

شکر کا شکر: جہ رکے گاہت جو شکر و شکر سے

یاد دہا ہے اور کہیں شکر بھی یاد دہا ہے: جہ ہوئے شب بے پرد شکر و شکر

ایک ہی شعر میں ایک ہی شخص کے لیے ”ان“ اور ”اس“ کا استعمال کیا ہے جو ”شکر گئی“ کے ذیل میں آتا ہے

میری ہیبت سے گردن کو اب ہے

اسی طرح اقلوے گا۔ اقلوے گا تو کیوں کر ہم پر شمشیر

ہوے گا: جو جلوں میرے ہوئے گا مقابل

لیوں کے۔ وگرت کاٹ لیوں کے ترامر

تیں: کہ ہلدا پتے تیں کوئے کو پہنچا

وہاں: نہ ہو کچھ کچھتے میں واں کے تاخیر

تا: اور تا اس کے آنے کا ہو مطلوب

ان کے علاوہ سب مصرع اور بندشوں کا جھول بھی اکثر اشعار میں نمایاں ہے۔ حسن ترتیب مثنوی کی خوبی ہے لیکن یہ تاریخ کے ہاں مفقود ہے۔ ”مولدہ شریف“ اور ”مہراج نامہ“ کا اگر شہادت نامہ سے مقابلہ کیا جائے تو یہ ان دونوں کے بعد کی تصنیف معلوم ہوتا ہے اور اسی لیے زبان و بیان اور قوت اعتبار میں ان سے نمونہ بہتر ہے۔ یہ تینوں مثنویاں مذہبی محفلوں کی ضرورت کے لیے لکھی گئی ہیں اور ان تینوں مثنویوں کو تاریخ نے اپنے ”کلیات“ میں شامل نہیں کیا لیکن مثنوی ”دربیان وادب وادبائل حضرت علی مرتضیٰ کو“ (دربیان نامہ) (دربیان اول) میں اصطلاح کر کے شامل کیا ہے۔

(۳) مثنوی در بیان ولادت وفضائل حضرت علی مرتضیٰ.....“

یہ مثنوی ”کلیات تاریخ“ کے پہلے ایڈیشن میں شامل ہے [۳۲] اور اس میں کلیات تاریخ میں بھی شامل ہے۔ آخراً میں تاریخ نے مرجع کیا تو [۳۳] اس مخطوطے کے در بیان اول میں اس مثنوی کا نام ”مثنوی در بیان ولادت وفضائل حضرت علی مرتضیٰ علیہ الصلوٰۃ والسلام“ دیا گیا ہے [۳۴] پر فیہ سر صہیب اللہ حفظہ نے ۱۹۳۱ء میں جب اس

مشغولی کو مرتب و شائع کیا تو اس کا نام ”مشغولی تاریخ“ رکھا۔ مطبوعہ دیوان اول (یکشنبہ ۱۳۵۸ھ) میں یہ پندرہ کی مثنویاں کے شامل تھیں۔ مثنوی لکھنوی نے ”سراپا جلی“ میں اسے ”رسالہ ولادت جناب امیر علیہ السلام“ لکھا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اسے ”مشغولی در بیان ولادت و ہجرات حضرت علیؑ“ کا نام دیا ہے۔ تاریخ کا دیوان اول ۱۳۳۲ھ میں مرتب ہوا جس میں یہ مشغولی شامل ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”مثنوی میں دیوان اول کا ایک قدیمی خطوط طے ہے..... اس میں یہ مشغولی شامل ہے اور اس لیے اس کی تاریخ واقعی ۱۳۳۲ھ سے قبل، بالی ہا سکتی ہے“ (۳۵) اس مشغولی کو آفر خرم میں تاریخ نے نظر ثانی کر کے اپنے کلیات میں شامل کیا ہے۔ زبان و بیان کی ان تبدیلیوں کو ”مشغولی تاریخ“ مرتبہ پرو فیسر حبیب اللہ غضنفر اور مطبوعہ کلیات تاریخ مطبعہ محمدی لکھنؤ ۱۳۵۸ھ اور کلیات تاریخ (مکمل) مکتبہ قزوینی صاحب خانہ کراچی کے نقابلی مطبعہ سے دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

نظر ثانی کے بعد آخری صورت خطوط قزوینی صاحب خانہ کراچی	(الف) مطبوعہ کلیات تاریخ - پہلا ایڈیشن مطبعہ محمدی لکھنؤ ۱۳۵۸ھ
	(ب) مشغولی تاریخ مرتبہ حبیب اللہ غضنفر ۱۹۳۱ء کتابستان الآداب ۱۹۳۱ء
کہ اپنی بھی اس کو نہیں بہ خبر	کہ اپنی بھی اس کو نہیں بہ خبر
وہ ہے مرکز عالم کن لکھان	وہی مرکز عالم کن لکھان
مہ جو ہے سید انھما علی ہے گماں سید اومیا	مہ جو ہے سید انھما علی ہے گماں سید اومیا
فرض اسم اعظم جو میں نے پڑھا وہ روزہ اس کا جاتا رہا ۲۰۳	فرض اسم اعظم جو میں نے پڑھا وہی روزہ اس کا کم ہو گیا
نہی نے جو جار سے جس دم کہا خدا کا لیا نام جہراں رہا	حق سے جار سے جس دم بنا تجربہ سے اللہ اکبر کہا
تمام اس پر اسرار تھے شکست	تمام اس پر اعجاز تھے شکست
تھے اس دشت میں جیسے دریائے سورج	تھے اس دشت میں جیسے دریائے سورج
پہلی ہاتی تھی فوج بہکہ دستر پاک یک ہوئے منتظر یک دگر	پہلی ہاتی تھی فوج بہکہ دستر پاک یک گئے ہوئے وہ منتظر
یہ گھوڑوں نے چاہا گر میں سب سوار سواروں نے کی ان پر گواہوں کی مار	سواروں کو گھوڑے گرانے گئے سوار ان کو گواہوں کے لگانے گئے
نہ تھا کہ اسے خوفِ دہر علی	نہ تھا اس کو بہکہ خوفِ رہت علی
صحیح ہوں جہات بہر حساب	صحیح ہوں سب جن پرانے حساب

ج	مقابل ہے کیا اس کے مقابل	ج	مقابل ہے کب اس کے مقابل
ج	مرے پاس جلد ہو اس کا گزرو	ج	مرے پاس ہو جلد اس کا گزرو

قلمی مقابلے سے مطمئن ہوا کہ دراصل تہذیبی سے جانور دور ہو گیا ہے۔ شعر کی روایت میں اضافہ ہو گیا ہے۔ پہلے خط کے مقابلے میں نیا نظارہ پارہ سوزوں ہونے کے باعث نئی دائرہ چلا گیا ہے۔

اس مثنوی میں اشعار کی تعداد ۱۵۷ ہے۔ ۴۴ مقامات کے تحت کہے گئے ہیں۔ استواری صیب اور غنیمت نے عربی کتب کے مقابلے سے ان روایات کا سراغ لگایا ہے جن سے افادہ کر کے یہ روایات مثنوی میں شامل کی گئی ہیں اور لکھا ہے کہ ”کتب عربی سے اخذ“ روایات کا ترجمہ بہت صاف اور سلیس ہے [۴۹] چونکہ یہ مثنوی مذہبی مصلحتوں میں سامنے جانے کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے پارہ سوز، سلاوے مجبورانے معنوی غیرہ سے اہل مکمل کو مخاطب کیا ہے۔

اس مثنوی میں گنگولی تین مثنویوں کے مقابلے میں زبان و بیان بہتر ہے۔ لفظوں کو اس ترتیب سے استعمال کیا گیا ہے کہ شعر میں روانی بڑھ گئی ہے۔ عربی کے الفاظ خاص تعداد میں استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو مذہبی اصطلاحات کے طور پر اہل عقیدہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور وہ انھیں دوسروں کے منہ سے سن کر، پوری طرح سمجھتے بھی ہیں۔ بعض جگہ عربی و فارسی کے متضاد الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ جان عام طور پر تاریخ کی غزلوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اس مثنوی کی ”معد“ کا اردو زبان کی بہترین محفلوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

(۵) سراج نظم

تاریخ کا پانچویں اور آخری مثنوی ”سراج نظم“ ہے۔ سراج نظم اوسط درجہ شاعرانہ تاریخ کا دیا ہوا تاریخی نام ہے جس سے ۱۵۴۴ء برآء ہوئے ہیں۔

نام رکھا سراج نظم اس کا
اس سے تاریخ نظم ہے بیا
تاریخ نے یہ مثنوی مرزا کاظم علی خاں (م ۱۵۳۹ء) کی فرمائش اور مدد سے اردو میں لکھی جس کا اعتراف ”تب سراج نظم“ ترجمہ کا سبب کے تحت ۶۸ء دہیا اشعار میں کیا ہے۔

ان کے ارشاد سے ہوئی یہ نظم
ان کی امداد سے ہوئی یہ نظم
مرزا کاظم علی خاں (م ۱۵۳۹ء) انھیں صاحب علم اور متقی و پرہیزگار شخص تھے۔ تاریخ سے ان کے نام سے مراسم تھے اور ان کے بیٹے فتح اللہ مرزا محمد رضا برقی تاریخ کے شاعر تھے۔ مرزا کاظم علی خاں کی وفات پر تاریخ نے بارہ قصائد تاریخ کہے تھے۔ قرآن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا مسودہ مرزا کاظم کی حیات ہی میں پورا ہو گیا تھا اور بعد میں اس پر نظر چلی کر کے اسے بارہا وقت کی خدمت میں پیش کیا گیا تھا۔ دلف نے لکھا ہے کہ

میرے استاد کہہ چکے جب یہ
خدا کی پادشاہ کو کب یہ
دلف نے ”سب طبع کا بیان سزا“ کے تحت بتایا ہے کہ ”سراج نظم“ کی ایک نقل شاعر تاریخ مولوی شہید کے پاس تھی جو انھوں نے اس شرط پر دلف کو دی کہ وہ اسے چھپوائیں اور طباعت کی خود نگرانی کریں۔ دلف نے اس کی نقل تیار کی اور حاجی محمد حسین نے مطبع محمدی لکھنؤ سے ۱۲۶۵ء میں پہلی بار اسے شائع کیا۔ تاریخ طباعت دلف نے کسی جس کے دونوں مصرعوں سے ۱۲۶۵ء برآء ہوئے ہیں:

”مشغولی میں اسی کو کہتے ہیں“

(۱۲۶۵ء)

”سب اسی مشغولی کو کہتے ہیں“

(۱۲۶۵ء)

نمونہ جوں کے غیر مرئی مغلطے میں ڈاکٹر گیان چند کو ایک دفعہ دکھا ہوا تھا جو کسی صاحبِ علم اور مخلص شخص اس نے کسی آقا صاحب کے نام لکھا ہے۔ اس دفعہ میں انھوں نے بعض غلطی کتابوں کی کپیٹ لکھ کر آقا صاحب کو بھیجی ہے۔ یہ بخدا غیر معمولی تاریخی اہمیت کا حامل ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے اپنے مضمون: ”تاریخ کا ایک غیر مرئی دلیل“ میں نقل کر دیا ہے [۴۷]:

”دعویٰ اول دعویٰ شیخ صاحب (تاریخ) نوشتہ میر جاد علی دیکھو دعویٰ ان محررۃ و سچ مہارک شیخ صاحب ہا اعتبار متحرک و متغیر ہمارے ملاحظہ صحت مفصل راجہ راجہ راجہ ام کہ ہمیں نسخہ راجہ صاحب میر علی اوسط صاحب گرفت و اصلاح فرمودہ طبع ہوا اور دیکھو بعض اشعار اس صاحب اور حکیم کو فرمودہ اندک خواہد ملی خود دوست و طبع اسلام میں تصنیف شیخ صاحب کہ از مجلس حسن فرمودہ اندک و ہم دیکھتی شاہ..... دعویٰ دوجلد کتاب کہ در اس رسالہ عرض تو بعد قاری و در جلد ”برہان قاطع“ کہ پیش نظر شیخ صاحب اکثر یہ وہ.....“ [۴۸]

اس اقتباس سے یہ بات سامنے آئی کہ رفیق نے حدیث مفصل (سراج نظم) کے اس نسخے پر اصلاح کر کے اسے تیار کیا ہے اور تاریخ کے بعض اشعار اس طرح نظم سے متاثر ہیں کہ انھیں پڑھنا دشوار ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ تاریخ نے ۲۵ سالہ حسن الدولہ کے قصص کے ساتھ کہ حسن الدولہ کو قتل کیے گئے تھے۔ اصلاح کا یہی قرین کام رفیق نے ”کلیات تاریخ“ میں بھی کیا ہے جس کی بحث آگے آئے گی۔

تاریخ نے یہ مشغولی عاقبت سنوارنے اور ثواب دارین کے لیے لکھی اور اسی لیے انھوں نے پورے حزم و احتیاط سے اس کام کو انجام دیا ہے:

تو خدا سے کمال ڈرتا ہوں

ترے کا جو قصہ کرتا ہوں

نہ ہوں محشر میں موردِ عقوبت

یعنی ہے جا نہ ہو کہیں قصیر

”سراج نظم“، ”حدیث مفصل“ کا منظوم ترجمہ ہے۔ جو باقری شیخ محمد تقی جہلمی (م ۱۱۱۱ھ) نے اپنی کتاب ”نہار الانوار“ میں وہ تمام اخبار جمع کرنے کی کوشش کی ہے جو امام جعفر صادق سے مروی ہیں۔ نہار الانوار میں ”حدیث مفصل“ بھی شامل ہے [۴۹] اس کا قاری میں بھی ترجمہ ہو چکا ہے۔ حدیث مفصل کے راوی محمد ابن حنان ہیں جنھوں نے خود مفصل سے یہ روایات نقل کی ہیں۔ ”سراج نظم“ سے معلوم ہوتا ہے کہ حنان کو مفصل نے بتایا کہ ایک دن قاضی مصر کے بعد وہ مسجد نبوی میں بیٹھے تھے اور سوچ رہے تھے کہ حضور اکرم ”صلی اللہ علیہ وسلم“ کا کیا تہ ہے کہ اسے میں دیکھ کر حنا حدیثیں اہل اللہ جہا اپنے ایک عقیدہ کے ساتھ ہاں آیا اور قبر پاک کی جانب اشارہ کر کے ٹھہرا دیا میں کہیں اور انکار نہ کر کے کہنے لگا کہ دنیا آپ سے آپ پیدا ہوگی۔ مفصل نے بن ابی اللہ ہا سے کہا تو کیا بیچ گفتگو کر دیا ہے تو اس اہل کا انکار کر دیا ہے جسے لے کر پھر پید کیا ہے۔ بن ابی اللہ ہا نے کہا کہ تیرے امام جعفر تو مجھ سے مناظرہ نہیں کرتے تو بلا مجھ کیوں الجھتا ہے؟ اس کے بعد مفصل حضرت جعفر صادق کے پاس گئے اور انھوں نے اسے شک و دلچسپی کچھ کر کے آنے کے لیے کہا۔ مفصل دوسرے دن صبح ہی صبح پہنچے اور حضرت امام جعفر نے چار رشخوں میں ماضی و ماضی، نہایت و جہالت اور کائنات کے حوالے سے اہل کا ثبوت فرما دیا۔ پوری مشغولی انھیں چار کھانسی پر مشتمل ہے۔

مشکوٰی "سراج الملم" مولو شریف، معراج نامہ، شہادت نامہ اور ولادت نامہ حضرت علی کے مقابلے میں زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ پختہ ہے۔ یہ تاریخ کے آخری زمانے کی تالیف ہے۔ اس میں زبان و بیان کے حلقے سے مروجات بھی کم ہیں۔ مصداقہ افعال کی صورتیں بھی جدید ہیں۔

تاریخ کی پانچوں مشکوٰیاں مذہبی موضوعات پر لکھی گئی ہیں "سراج الملم" میں تاریخ نے کچھ روایات سے استفادہ کرنے کی ضرورت کو پیش کی ہے لیکن اس میں میر تقی میر کی روایات بھی شامل ہو گئی ہیں جو عوام میں تو رائج ہیں لیکن مستحق کتب میں نہیں تھیں۔ مشکوٰی چوتھے ہوئے مضمون ہوتا ہے کہ یہ الگ الگ جیسے ہیں اور پوری طرح وحدت نہیں جتنے۔ مشکوٰی واصل طویل الملم ہے اور دخول الملم میں صحت اگر وحدت کی صورت اختیار کرے تو اس کا کافی اثر نکھرا نکھرا رہتا ہے۔ یہی نکھرا نکھرا یہ تاریخ کی اس مشکوٰی میں بھی درآ یا ہے۔ "سراج الملم" اور اس سے پہلے چاروں مشکوٰیوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مشکوٰی سے تاریخ کو ذیلی محاسبت نہیں ہے اور بقرہ صاحب "نگل رحمت" اس کے حصہ پر نہیں مکتبی۔

تاریخ سے ایک اور تصنیف رسالہ قابلِ ملاحظہ رہی بھی منسوب کی جاتی ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت ابھی تک سامنے نہیں آیا۔ محمولہ "رقعہ" سے بھی "رسالہ سرخس" کے مصنف تاریخ ہونے کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

تاریخ سے چار دیوان یادگار ہیں۔ دیوان اول، دوم، سوم اور زبان میں ہیں اور دیوان چہارم قاری میں ہے جس میں مدنیہ قطعات، مختصر قصائد اور قطعات چربخ شامل ہیں لیکن کوئی قاری غفل نہیں ہے [۵۰] تاریخ کے تینوں اردو دیوانوں کے نام تاریخی ہیں۔ دیوان اول کا تاریخی نام "دیوان تاریخ" ہے جو اس کے شاگرد دیباہ لکھی نے جوہر کیا تھا اور جس سے زبردنیات کے قاعدے سے حروف کے اعداد جمع کرنے سے ۱۲۳۴ھ برآء ہوئے ہیں۔ دیوان دوم کا تاریخی نام "دفتر پریچس" ہے۔ یہ اس زمانے میں مرتب ہوا جب تاریخ جہاد لکھی کی زندگی گزار رہے تھے۔ اس سے ۱۲۴۷ھ برآء ہوئے ہیں۔ دیوان سوم کا تاریخی نام "دفتر شعر" ہے جو تاریخ کے شاگرد میر علی اوسط رفیق نے جوہر کیا تھا۔ اس سے ۱۲۵۴ھ برآء ہوئے ہیں۔ یہی تاریخ کا سال وفات ہے۔

آخر میں تاریخ نے نظریاتی کے بعد اپنا کلیات مرتب کیا تھا جس میں اردو کے تینوں دیوانوں اور دیوان قاری الگ الگ شامل ہیں۔ اس قلمی کلیات کا اگر مبطوعہ کلیات سے مقابلہ کیا جائے تو اس میں خاصا کام غیر مبطوعہ ہے جسے ڈاکٹر مختار اقبال نے ان دیوانوں سے الگ دیکھا کر کے شائع کر دیا ہے [۵۱] ساتھ ہی یہ بات سامنے آتی ہے کہ تاریخ نے قلمی سوا شعرا، جن میں زبان و بیان کے نئے معیار کے لحاظ سے کوئی اعظم تھا، اس کلیات سے خارج کر دیے ہیں۔ یہ وہ اصل کلیات تاریخ ہے جو شائع ہونا چاہیے [۵۲] یہ مخطوط اس اعتبار سے بھی کلیات تاریخ کا بے حد اہم نسط ہے کہ اس میں تاریخ کے سارے دیوان الگ الگ ہیں اور اس میں کلیات تاریخ کی وہ آخری صورت ہے جو خود تاریخ نے اسے دی تھی [۵۳] تاریخ کی وفات کے بعد ان کی وصیت کے مطابق میر زائی صاحب ان کے سارے مال و متاع اور املاک پر قابض و تصرف ہوئے [۵۴] قوی امکان ہے کہ یہ "کلیات تاریخ" بھی میر زائی صاحب کی تحویل میں آ گیا اور مبطوعہ کلیات تاریخ، جو خطاط مہدی لکھی کی کتابت سے حاتی محمد حسین کے ذریعہ اجتام مطبع محمدی لکھنؤ سے ۱۳۵۸ھ میں پہلی بار شائع ہوا کسی اور شخص سے انحصار سے ترتیب دیا گیا جس میں وہ اشعار بھی شامل ہو گئے جو تاریخ نے خارج کر دیے تھے اور وہ غریبوں اور اشعار شامل ہونے سے وہ گئے جو کلیات تاریخ کے اس مخطوطے میں شامل موجود ہیں اور اسی لیے مبطوعہ میں زبان و بیان کی وہ تبدیلیاں بھی ان کی جانتیں جو یہ کلیات مرتب کرتے ہوئے خود تاریخ نے کی تھیں۔

نکلیات تاریخ (۱۲۵۸ء) کے چھپ جانے کے بعد جب یہ لکچر رشک کی نظر سے گذرا تو معلوم ہوا کہ اس میں زبان دیوان کے وہ نظم و نثر داخل ہو چکی ہیں جو استاد تاریخ نے شعرِ ہندی کی تحریک میں شریک کر دیے تھے۔ اس کا کل رشک نے یہ نکالا کہ غرض میں ایک "خطہ نامہ" "صحیح النظم و تحقیق الفاظ نکلیات تاریخ از میر علی اوسط جملہ قصص پد رشک" سے مشابہ نکلیات کر دیا تاکہ زبان دیوان کا کیا معیار سب کے سامنے آ جائے اور استاد پر کوئی حرف نہ آئے۔ رشک نے ایک طرف شعرِ ہندی کے مطابق زبان میں تبدیلیاں کیں اور بعض مصرع غلو کر کر شامل کیے تاکہ استاد تاریخ کے ہاتھ نہ پڑے اسوں کو نمایاں کیا تاکہ۔ مطلوبہ ہونے کی وجہ سے یہ رشک کی مجبوری تھی۔ نکلیات تاریخ مرتب کرنے وقت خود تاریخ نے بھی اصطلاح کا بھی کام کیا تھا اور جہاں یہ ممکن نہیں تھا وہاں غزل سے وہ شعری خارج کر دیا تھا۔ کم و بیش یہی کام رشک نے کیا جس کا اعتبار قطعاً تاریخ کے شعراء میں بھی کیا ہے:

مرتب ہوا جب کہ دیوان سب	مجھے قصہ صحت کا چھوڑا ہوا
نظم میں تاریخ کے سیکھا تھا جو	وہ قہر میں آکر ہوا
ہوئیں سو کاغذ کی لفظیں درست	ہا جو کہ لسانِ ادا ہوا
مجھے دھل اس سے زیادہ نہ تھا	تبدل میں جو کچھ ہو چکا ہوا
اگر سو اس پر بھی پائے کوئی	ہوں انسان اس میں گھب کیا ہوا
مہابت اسے رشک کیوں کر نہ ہو	کہ تاریخ سا استاد میرا ہوا [۵۵]

نکلیات تاریخ ستمبر ۱۲۵۸ء اور نکلیات تاریخ (قلمی) مخزن وقوفی قباب گھر کراچی کے کتابی مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) رشک نے سہو کاغذ کی تصحیح کی ہے جیسے ہاں (۱۱) کراں (۱۲) ازراں (اصطلاح) کو طبرہ
(۲) رشک نے بعض الفاظ کا ادا درست کیا ہے جیسے تو (۱۰) تو (۱۱) کو (۱۲) کو (۱۳) کو (۱۴) کو
حر (۱۵) حر (۱۶) حر (۱۷) حر

(۳) رشک نے جو اصلا میں کی ہیں وہ عام طور پر وہ ہیں جو خود تاریخ سے انھوں نے نکلی تھیں اور جنہیں خود تاریخ نے اپنا نکلیات مرتب کرتے ہوئے بدل دیا تھا مثلاً تاریخ نے "ہمارا کام" والا شعری کلام سے خارج کر دیا۔ اس طرح "زمرہ" "یتار" والا شعر خارج کر دیا لیکن "یتار" کو بطور مفرد باقی رکھا۔ رشک نے "زمرہ" "یتار" کو بدلنے کے لیے مصرع بدل کر اس کی تصحیح صورت نمایاں کر دی۔ نکلیات مطبوعہ ہونے کی وجہ سے یہ رشک کی مجبوری تھی۔ ان ساری اصلاحات میں استاد کے شعری و لسانی مزاج کو پوری طرح روش نظر رکھا ہے۔

(۴) "مختصر" "غیر معروف" "دیوان" میں درواں لفظ میں جو اصلا میں ہیں وہ خود تاریخ کے قلم سے ہیں جس کی تصدیق ڈاکٹر گیان چند کے مضمون سے بھی ہوتی ہے [۵۶] یہ غیر معروف دیوان تاریخ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ کی وہ ریاض تھی جسے نکلیات مرتب کرتے ہوئے استعمال کیا گیا تھا اور اس میں جو اصلا میں خود تاریخ نے کی ہیں وہ سب نکلیات تاریخ (مخطوطہ کراچی) میں آ گئی ہیں۔

(۵) جنات کا لفظ عربی طریقے سے لکھا ہے لیکن جنات اردو میں مستقل ہے۔ مفرد لفظ کے طور پر تاریخ نے اسے نہیں دیا بلکہ باقی رکھا ہے۔ عربی قاعدے کے مطابق رشک نے مصرع بدل کر: "معتن ہوں سب جنیا ہرے حساب"

کند رہا ہے۔

(۶) رنگ سے ”چڑھایا جا رہا ہے، اڑایا جا رہا ہے“ کوئی غزل میں پہلے تین مصرعہ تبدیل کیے ہیں۔ تاریخ سنہ ۱۹۰۸ء کے خلاف، پہلے ایڈیشن میں صوبہ بنگلہ تھی۔ اگر وہ لایا نہ کرتے تو ایک طرف خود اصول تاریخ کی خلاف ورزی ہوتی اور ساتھ ہی استاد پر حرف آتا۔

(۷) کلیات تاریخ منظر پر لکھا ہے تاریخ مخطوط کے کٹاؤنی مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ رنگ نے عام طور پر ان قاضیوں کو اسی طرح درست کیا ہے جس طرح وہ تاریخ کے اپنے مرتبہ کلیات میں موجود ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ استاد کے لسانی مزاج سے پوری طرح واقف تھے۔

(۸) کٹاؤنی مطالعہ سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ رنگ نے محمد حسین آزاد کی طرح کام ڈھکی پر اسٹا جس میں دی ہیں اور خود فراموشی کہ کر شامل دی ان کی ہیں اور نہ رنگ نے اسیر گھنٹی اور اسیر چٹائی کی طرح کام صحیحی کو بدل کر رکھ دیا ہے (۵۹) رنگ کی اسٹا جس تاریخ کے لسانی اصولوں کے میں مطالعہ ہیں:

کلمہ میں تاریخ کے سیکھا تھا جو دو قمرے میں آٹھرا ہوا

”کلیات تاریخ منظر“ ۱۳۵۸ء کے دیوان اول میں ۳۰۸، دوم میں ۳۶۲، او سوم میں ۷۳۷ کل ۸۰۷ غزلیں ہیں“ [۵۸] جب کہ کلیات تاریخ (مخطوط) میں کام تاریخ کی تعداد اس طرح ہے [۵۹]

دیوان اول (اردو): غزلیات ۳۰۲، دہلیات ۱۳، مثنوی ایک، اور قطعات تاریخ ۱۹۳۔

دیوان دوم (اردو): غزلیات ۳۰۲، دہلیات ۷۵، اور قطعات تاریخ ۵۰ ہیں

دیوان سوم (اردو): غزلیات ۸۴، دہلیات ۱۲، اور قطعات ۴ ہیں

دیوان فارسی: قصائد ۵۵، قطعات تاریخ ۵۹ اور جہیزت ۱۳ ہیں

اس طرح تاریخ کی کل اردو غزلوں کی تعداد ۳۰۲+۳۰۲+۸۴+۷۵+۱۲+۱۳=۷۰۸ ہے۔ دہلیات ۱۰+۷۵+۲۰۷=۲۹۲ ہیں۔ قطعات تاریخ کی تعداد ۱۹۳+۲۰۷+۵۹+۳۰۵=۷۶۴ ہے [۵۹] (الف)

تاریخ کی غزل:

تاریخ کے عجیب کرد و دوادین کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ان میں دور رنگ فن ملتے ہیں۔ ایک دور رنگ جس میں حلاوت، امتیاسات، قشیل اور مہلتے کے استعمال سے مضمون آفرینی کی گئی ہے اور شعر کو کھانا کھاس طور پر ستوارا ہے کہ پڑھنے والا زادیر کو چنگ انتخاب ہے اور حیرت کی کیفیت میں جھکا ہو کر اس کے صف سے اٹکی دور کی کوڑی لاسنے پر الفاظ چمکین لگتے ہیں۔ یہ رنگ شاعری چندہ احساس سے عاری ہے اور اس لیے عاری ہے کہ اس رنگ شاعری میں چندہ احساس کو شعوری طور پر، شعر سے خارج کیا گیا ہے۔ دوسرا رنگ فن وہ ہے جس میں چندہ احساس موجود ہے اور یہ ہے ہی اشعار ہیں جیسے دوسرے نثار کو یوں ”کے پاس ملتے ہیں جن میں چندہ احساس حقیقت زمانہ سے مل کر شاعر کے کسی قمرے یا مطالعہ سے کا اظہار کرتے ہیں۔ اگر تاریخ کے اس قسم کے اشعار کو دوسرے بڑے شعرا کا ایسے ہی اشعار کے سامنے رکھیں تو ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں رہتی۔ دوسروں نے یہ سب باتیں تاریخ سے بھڑھڑاتے پر لگی

ہیں۔ ناسخ کا اصل رنگ وہی پہلا رنگِ سخن ہے جو تاریخِ ادب میں ناسخ کی پہچان ہے اور جسے مرزا غالب نے ”طرزِ جدید“ کہا ہے اور ناسخ کو اسی رنگ کا ”سودھ“ ”ظہرِ اُپا“ ہے اور جس کا اثر خود غالب کی شاعری پر پڑا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ”سادہ گوئی“ (سیر و درد) کی روایت میں ”تازہ گوئی“ (ناسخ) کی خصوصیات (مضمونِ آفرینی و طراوت) سے اچھا منفرد رنگِ سخن ایجاد کر کے اسے حیات و کائنات سے ملادیا ہے۔ کتبِ ملی خاں خاں خاں کے الفاظ میں ناسخ ”جامع طرزِ جدید“ ہیں اور بھرتی مرزا احمد رضا بڑی ”سادہ گوئی“ کے ناسخ اور طرزِ نو (تازہ گوئی) کے ایجاد کرنے والے ہیں۔

طرزِ نو کرد بیہالم ایجاد ناسخ سرِ حیاں ناسخ بدو

جب ہم ناسخ کے اس ”طرزِ جدید“ کا ”طرزِ نو“ کا مطالعہ ان کی غزل کے تعلق سے کرتے ہیں تو اس کی چند لمبیاں خصوصیات اور اس کے اجزائے ترکیبی سامنے آتے ہیں:

(۱) سب سے پہلے خصوصیت یہ سامنے آتی ہے کہ اس میں جذبہ احساس اور ان سے تعلق رکھنے والا شعری تجربہ شامل نہیں ہے۔

(۲) اس میں معنی حقیقی نہیں ہوتے بلکہ قیاسی یا فرضی ہوتے ہیں جس میں کبھی معبود حسنِ خلیل اور کبھی مہلتے سے کبھی مناسبتِ قطعی سے اور کبھی طرازِ مات سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں اور یہ معنی احساس و جذبہ سے عاری ہوتے ہیں۔ طرزِ جدید کی یہی خلاقی ہے اور یہی طراپی مضمونِ تازہ ہے۔

(۳) اس میں معنی ابہام کے بارے میں حلیف و دے میں چھپے ہوتے ہیں جو نظر بھی آتے ہیں اور نظر نہیں بھی آتے ہیں۔ یہی اس کا حسن ہے۔ اس میں کبھی لطف، کاری کے شاعرِ صائب کی طرح، مثال پسندی سے پیدا کیا جاتا ہے یا مصرع کی طرح غیر حقیقی طرہ و مات سے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ اس میں سادہ کامِ متضاد یا سماںِ لفظوں میں معنی کی سطح پر تعلق پیدا کرنے کی کوشش سے کیا جاتا ہے۔

(۴) اس میں لفظوں کو اس طور پر ترتیب دے کر جوایا جاتا ہے کہ اس عمل سے شعر میں چمک، دمک اور دلفی پیدا ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی کاری یا سماںِ کلام میں لفظوں کی مناسبتوں سے معنی کا زید چھنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور جب معنی کا سراپا کے ہاتھ آتا ہے تو اس سے ایک گونہ حیرت پیدا ہوتی ہے۔ یہی حیرت لطفِ شعر ہے۔

(۵) پانچواں جزو بلند آگے ہے۔ ناسخ لفظوں سے بیا بگ پیدا کرنے میں اسے کامیاب ہیں کہ دوسرے بہت کم اس سطح تک پہنچتے ہیں۔ بیا بگ ہمیں قصیدوں میں تو ملتا ہے لیکن اردو غزل میں اس طرح نہیں آیا تھا۔ ناسخ نے قصیدے کی خصوصیات و آہنگ کو اپنی ہی غزل کا جزو بنا کر اسے ایک نیا رنگ دیا۔ اس آہنگ میں توانائی ہے، مردانہ پن ہے، دلچسپی اور اطمینان کی قوت ہے۔

(۶) چھٹا جزو یہ ہے کہ اب ہر قسم کا لفظ غزل میں استعمال کیا جا رہا ہے جس سے غزل کا دامن وسیع ہو گیا ہے۔ شاعر صرف یہ ہے کہ وہ لفظ معنی پیدا کرنے میں ساتھ دے رہا ہو اور معنی سے طراز سے یا مناسبت کی سطح پر ربط پیدا کر رہا ہو۔ اسی لیے ناسخ کے ہاں غیر مانوس الفاظ اکثر سامنے آ کر نظر آتے ہیں۔ ناسخ کے استعارے اسی لیے ”سادہ گوئیوں“ سے مختلف رنگ و حوران کے حامل ہیں۔ تجزیہات بھی ایسی ایسی لاتی گئی ہیں کہ جن کی نظر نہیں آتی۔

(۷) ساتواں جزو یہ ہے کہ زبان کے اصولِ لغت ہو گئے ہیں اور اب زبانِ صحت کے ساتھ استعمال کی

جاری ہے اور صحت کا سہارا عربی و فارسی کے اصول زبان ہیں۔ عربی انکسوں کو تاریخ نے عربی تلفظ و الحاق کے ساتھ ہامنے کی کوشش کی ہے مثلاً اس شعر میں:

چھوڑ کر اپنی عقلی گرفت واضح اختیار
دعوتِ مینار مسجدِ پست ہے عراب سے

تاریخ نے عربی لفظ "مینار" کے بجائے اردو لفظ "مینار" اضافت کے ساتھ ہامنے دیا تھا۔ جب کلیاتِ مرعب کیا تو یہ شعر اس سے خارج کر دیا۔ اب تک سارہ کوششیں اہندی و پاکستہ حاصل انکسوں کو بڑا تکلف شعر میں ہامنے تھے۔ تاریخ کے ہاں یہ دشمن نہیں ملتا۔ وہ میر و جرات، مصطفیٰ کے بر خلاف ہندی حاصل الفاظ عام طور پر شعر میں نہیں لاتے۔

تاریخ کا یہ "طرزِ ہندی" اردو غزل میں ایک بڑا اور تاریخی نوعیت کا اہم تجربہ تھا۔ اس میں، جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، غزل کے شعر سے احساس و جذبہ اور داخلی تجربہ خارج کر دیا گیا تھا۔ جب ان عناصر کو شاعری سے خارج کر دیا گیا تو اسی کے ساتھ "واقفیت" بھی از خود خارج ہو گئی اور "خارجیت" نے اس کی جگہ لے لی۔ اس میں جو استعارے سامنے آئے یا جو تشبیہیں اور شعری ہیکے چار ہوئے وہ سب کے سب "بھری" تھے یعنی جنہیں محسوس کرنے کے بجائے آنکھ سے دیکھا جاسکے۔ انہی بھری تشبیہوں، علامتات اور مناسباتِ عقلی سے مضمون تازہ تلاش کیے گئے اور جو ہر خیال کو خلق کر کے امکانات کے اندر بیٹھ پیدا ہوئے۔ یہاں اب ہر چیز آنکھوں سے دیکھی جا سکتی تھی، محسوس نہیں کی جا سکتی تھی۔ وہ لوگ جو تاریخ کی غزل کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ وہ جذبہ و احساس سے باری ہے اور ان کی شاعری کو دیکھ کر ناک مٹھ چڑھاتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ تاریخ کی شاعری سے اس چیز کا مطالعہ کر رہے ہیں جسے تاریخ نے اپنی شاعری (غزل) سے شعری طور پر، خارج کر کے ایک بڑا اور نیا تجربہ کیا تھا اور یہی ان کا "طرزِ ہندی" تھا۔ تاریخ نے اپنی شاعری کے مطالعے کے لیے ایک نیا سہارا دیا تھا اور ہمیں اس کا مطالعہ میر و اردو مصطفیٰ کی شاعری کے معیار سے نہیں کرنا چاہیے بلکہ اس سے معیار شاعری سے کرنا چاہئے۔

یہ بھی یاد رہے کہ احساس و جذبہ کو خارج کر کے جب تلاشِ مضمون، علامتات و مناسباتِ الفاظ سے کیا جائے گا تو اس میں آواز کا رنگ از خود پیدا ہو جائے گا۔ شعر میں روانی تو ہو گی لیکن "لفظ چاشنی" اور "حلاوت و حور" نہیں ہوں گے۔ اردو غزل میں یہ تجربہ تو ملیں گے جس میں احساس و جذبہ کی بنیاد پر شاعری کی گئی ہو جیسے بھری شاعری یا فکر کا احساس و جذبہ سے طارک رنگِ سخن پیدا کیا گیا ہو جیسے غالب لیکن ایسا رنگِ سخن جس سے یہ عناصر خارج کر کے شاعری کی گئی ہو سوائے تاریخ کے کسی کے ہاں نہیں ہے۔ اس اندازِ نظر سے تاریخ کے ہاں "حقیقت" "غیر حقیقت" میں جاتی ہے۔ حسنِ محبوب بھی حقیقت نہیں رہتا بلکہ تصور یا خیال بن جاتا ہے اور مبالغہ کے باعث حقیقت سے دور ہو جاتا ہے۔ آئے تاریخ کے محبوب سے بھی ملاقات کرتے نہیں:

لب اس کے پست و ذلتِ سبب، آنکھیں ہیں بادام کھلے جو دانستہ فشی میں نظر انداز آیا

یہاں محبوب بھی غیر حقیقی ہے اور اس کی کوئی تصویر یا حسن نہیں ملتی۔ جس طرح مطالعہِ جذبہ و پست سے نفرت کر گھر گئی تھی اسی طرح اس کا محبوب بھی گھر گیا ہے۔ وہ بھی جذبہ و پست کی طرح اب زندہ نہیں ہے۔

تاریخ جانی پہچانی اور مانوس دنیا سے غیر مانوس نئی خیالی دنیا میں لے جاتے ہیں۔ ان کا مطالعہ اعجازِ زبان اور اس کی مجسمی ہوئی تصویر بھی ہمیں تصورات کی دور دراز دنیا میں لے جاتے ہیں۔ اپنی شاعری میں تاریخ نے فکر اور جذبہ، معنی اور احساس کا الگ الگ کر دیا ہے۔ نہ صرف الگ کیا ہے بلکہ اس الگ کر کے شعر میں دکھائی دیا ہے۔

محمد حاضری کے حوالے سے اب چرچ کے اس تجربے کو دیکھیے۔ ہزاروں سال سے ساری دنیا کی زبانوں کے شاعر کا تعلق یہ رہا ہے کہ وہ ایک طرف جذبات کی تنظیم کرتا ہے اور ساتھ ہی کائنات کی توجیہ بھی اس کے منصب میں شامل رہی ہے۔ آج یہ صورت حال بدل رہی ہے۔ اب معنی کی تلاش و دریافت کا منصب شاعر کے ہاتھ سے نکل کر سائنس دان کے ہاتھ میں چلا گیا ہے۔ اب تصور کائنات چاروٹی یا ڈیجیٹل نہیں، بلکہ ہڈی اصطلاح میں سائیکلک ہو گیا ہے اور انسان، سماج اور کائنات کے رشتوں کے بارے میں حقائق کی دریافت دوسرے علوم مثلاً عمرانیات (سوشیالوجی)، نفسیات اور طبقات وغیرہ کے پاس چلی گئی ہے۔ نتیجے میں آج کے شاعر کا منصب بیانِ حقیقت نہیں رہا۔ آج کا شاعر ”حقیقت“ کا اظہار نہیں کرتا جیسا کہ اس کے پیش رو ہزاروں سال سے کرتے آئے تھے بلکہ اس کا اظہار ”حقیقت“ کے بارے میں ایک ہڈیاتی بیان ہوتا ہے۔ ایک ایسا بیان جو کسی مخصوص ہڈی کی شدت میں شاعر اور اس کے قاری کو درست معلوم ہو۔ انسانی احساس اب اس سطح پر آ گیا ہے۔ اب وہ کیا ہڈی ہڈی اس کی حقیقت یہ ہے کہ ہڈی کے ہڈی کا معاشقہ شروع ہو گیا، ہر ایک محکم اور مربوط، جسے بجائے معاشرے میں عام انسانی تعلقات کی دنیا ہے جو حسن و عشق اور احساسِ جمال سے لے کر خاندانی تعلقات اور کاروباری معاملات تک پھیل گئی ہوئی ہے۔ محکم انسانی معاشرے میں تعلقات کی صورتیں یقیناً مقرر ہوتی ہیں اور قائم و دائم رہیں اور ان کے اظہار کے سانچوں کی تشکیل کرتے ہیں لیکن سائنسی معاشرے میں انسانی تعلقات اور رشتوں کا نظام ہی بدل گیا ہے۔ سائنسی معاشرے میں قواعد بنیادی کائناتی یعنی خاندانِ کزاد سے کمزور تر ہو کر ہماری آنکھوں کے سامنے درہم برہم ہو رہا ہے۔ نتیجے کے طور پر ہڈی اپنے بنیادی مخرج سے کٹ کر خود ہرا اور ہو گیا ہے چنانچہ اب شاعری کے پاس مثبت جذبات بھی باقی نہیں رہے۔ فرانسیسی شاعر دیمیر اپنے قاری کی ”آنکھ سے دے ڈاری“ کا ذکر کرتا ہے۔ اگر بڑی کاکشن نگار و شاعر ہی ایچ لارنس اپنے قاری پر ”جیلی زندگی کی لٹی“ کا اثر لگاتا ہے۔ فی ایس الیٹ اپنے قاری کے ”بے جان و مردہ“ ہونا کی بات کرتا ہے۔ اپنے قاری پر اثر لگاتے ہوئے یہ لوگ بھول جاتے ہیں کہ ”مٹی ہڈی بات“ میں ایک بڑی مٹی لپٹی ہو ہے کہ ان کو بنیاد کا ایک ہارڈ شاعری کی جانتی ہے، ہارڈ جس کی جانتی۔ تاریخ نے دور زوال کی اس خصوصی تہذیب میں ہڈی کا احساس کی لٹی کر کے، شعوری طور پر وہ تجربہ کیا تھا جس کی طرف ترقی یافتہ سائنسی معاشرے سے سو سو صدی / اکیسویں صدی میں سفر کر رہے ہیں۔ اب اکیسویں صدی میں یہ صورت حال اور نمایاں رہا کہ ہوئی۔ جدیدی کے محو عمل اور زندگی کی غیر معمولی تیز رفتاری نے محکم انسانی معاشرہ اور ان سے پیدا ہونے والے انسانی رشتوں کو شست و کزاد کر دیا ہے۔ تاریخ کے اس تجربے کو محمد حاضری اس زوے سے دیکھیے تو اس میں نئے معنی نظر آئیں گے۔

تاریخ نے جب ”سادہ گوئی“ تحریک کی اور سب رنگ شاعری ”سادہ گوئی“ کو اختیار کیا تو اس کے ساتھ اردو شاعری کی روایت بدلتی گئی۔ سادہ گوئی میں ہڈی کا احساس شامل تھا۔ تازہ گوئی سے ہڈی کا احساس کو خارج کر دیا گیا تھا۔ اس صورت میں شاعری کے لیے اب ایک ہی راستہ رہ گیا تھا کہ مضمون تازہ سے شاعری کے گیسو سنوارے جائیں۔ مضمون تازہ کی تلاش میں جہاں تاریخ کے پھیلنے سے نئے نئے کھلائے وہاں وہ ان قاری شعرا کی طرف بھی رجوع ہونے پر مضمون بڑی کے ہی گراں استاد تھے اور جن میں بیہل، فنی کا شیری اور صریح وغیرہ شامل تھے۔ اسی تلاش میں صاحب نے بھی انھیں باقی طرف کھینچا اور مٹی پر رنگ بھی ”تازہ گوئی“ میں شامل ہو گیا۔ مضمون تازہ کی تلاش میں تاریخ نے ایک کام تو یہ کیا کہ مناسبہ لفظی سے ”دور دراز“ کے معنی تلاش کر کے، اپنی شاعری کو سنوار اور کو شعل کی کر

ایک طرف ایسے معنی و مضمون تلاش کیے جائیں جن سے کاری، تجارت سے پیدا ہونے والی مسرت ہے، لطف اندوز ہوں اور دوسری طرف صنائعِ بدائع کے استعمال سے حسن بیان پیدا ہو۔ یہاں شبنم لفظی، حسن تعلیل، استعارہ و تلمیح، چست بندش اور لفظوں کے حسن ترتیب سے شعر و شاعری دینے لگے۔ تاریخ نے اس حسنِ کاری سے اپنی ملی شاعری کو اس طرح چھاپا کہ یہ رنگِ سخن ممتاز و منفرد ہو گیا۔ تازہ گوئی میں سارا زور چمکے لے سے لے مضمون کی صلاحیتیں اس لیے جھلک رہیں اور غیر جھلک رہیں۔ ہر قسم کے مضامین اردو غزل میں در آئے۔ سادہ گوئی میں دلی کی زبان، محاورہ و روزمرہ، مخصوص لفظیات اور ہندی الاصل الفاظ شامل تھے۔ تاریخ نے انھیں شعوری طور پر رنگ کیا اور فارسی و عربی الفاظ کو پوری صحت کے ساتھ، ہر جگہ سے زور دیا۔ اس عمل سے اصطلاحِ زبان کی وہ روایت شروع ہوئی جسے تاریخ سے منسوب کیا جاتا ہے اور جسے شاعرانہ تاریخ ملی اوسط رنگ، خوب و زیب، کلب ملی خاں تازہ و غیرہ بہت آگے لے گئے۔ تاریخ کا درجہ ان اول اسی رنگِ سخن کا نامزد و ترنما ہے۔

ہریت میں ایک شاہد معنی کی ہے تصویر تاریخ، ہے مرتعِ معنی و بیانِ عمار

اصطلاحِ زبان کے سلسلے میں تاریخ کے کلام میں ایک ارتقا دکھاتا ہے۔ انھوں نے وہ الفاظ کم استعمال کیے جو استادانِ ادبی استعمال کرتے تھے۔ وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی زبان کو ملی کی زبان سے الگ کرتے گئے۔ اس تبدیلی کا پورا وقت محسوس کیا جاسکتا ہے جب کلامِ تاریخ کو زمانی ترتیب سے چڑھا جائے۔ ان کے کلام میں ہندی الاصل الفاظ بڑے نام ہیں، وہ عربی و فارسی الفاظ کو محض تکرار و تکرار کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور یہ عمل دوسرے اور تیسرے درجہ ان میں مکمل کر سامنے آ جاتا ہے۔

تاریخ کی مضمون آفرینی میں ایک بات تو یہ ہے کہ وہ حقیقت سے دور لے جاتی ہے۔ ایسی چیزوں سے رشتہ قائم کرتی ہے جو بظاہر دور دور اس میں نظر نہیں آتیں۔ مبالغہ و تلوکی حدود کو بھی چھانک چکا ہے۔ یہ حقیقت کی خند ہوتی ہے اور مضمون کے مختلف سروں کو تلاش کر کے مناسبات و ملازمات سے مربوط کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے مضمون آفرینی کی پانچ خصوصیات بتائی ہیں (۱۶۰)

۱۔ استعارہ و تلمیح و استعارہ جس کا ادراک کلی واسطوں کے ادراک کے بعد ہو سکتا ہو۔

۲۔ کنایہ جس میں رمز اور خفا کے جذبے ملتے ہوں۔

۳۔ مبالغہ و تلوکی جسے بھی آگے بڑھا جائے۔ یہاں شاعری اصل صفات یا کلمات کو بڑھاتا ہے۔

۴۔ حسن تعلیل جس کی مدد سے کسی صورت حال کے لیے ایسے اسباب بیان کیے جائیں جو حقیقی ہوں اور

ایسے اسباب فرض کر لیے جائیں جن کا قیاس بھی خارج از امکان ہو۔

۵۔ مجاز مرسل۔۔۔ تلمیح کے سوا دیگر دوسرے علاقوں پر انحصار جو شاعری میں جائز ہیں مگر مضمون آفرینی

کے جوش میں ایسے فرضی اوصاف و اثرات گہر کر لیے جائیں جو اس جائزہ سے بڑھ کر ان کے بنیادی جواز کو مٹا دیں۔

یہ سب خصوصیات قصیدہ گوئی میں تو رنگ بھرتی رہی ہیں لیکن اب تک غزل میں پوری طرح نہیں آئی

تھیں۔ تاریخ نے ان خصوصیات کو اپنی غزل میں سمویا۔ چونکہ یہ سب خصوصیات انھوں نے غزل میں پیدا کیں اسی لیے

اردو میں کوئی قصیدہ نہیں کہا اور فارسی میں بھی جو قصیدے کہے وہ دراصل عجیب قطعات ہیں اور قصیدے کی حیثیت پر

پورے نہیں اترتے۔ گھنٹہ کے مزاج میں قصیدے کا رنگ تو پہلے سے موجود و شامل تھا لیکن غزل میں یہ رنگ نہیں آ سکا۔

جب غزل میں یہ رنگ دیکھا تو زمانے نے اس پر پاندی کی کیمرہ شے کر دی۔

اس دور میں ادب لکھنؤ میں بادشاہی موجود تھا اور دوڑا حائی کروڑ روپے سے تیار ہونے والا لقب شاہی بھی موجود تھا لیکن اس میں وہ استحکام نہیں تھا جو کبھ ملا اس میں تھا اور لکھنؤ اس حقیقت سے آنکھیں ملانے سے چٹا چاہتا تھا۔ تاریخ کی مضمون آفرینی اسے حقیقت سے دور لے گئی اور سوہو اس کی دنیا میں اسے وہ صورتیں دکھائیں کہ وہ نیا حقیقت کو بھول گیا جسے وہ بھولنا چاہتا تھا۔ اس میں فریضی مفر و ضاعت نے شوکت المظاہر، بلند آجک، مرزا نعلی اور صوفی ظنی سے وہ رنگ بھرا کہ تاریخ کی شاعری اپنے دور کی روح کی ترجمان بن گئی۔ اسی خواہش نے اردو داستان کوئی کی روایت کو لکھنؤ میں اتنا مقبول بنایا کہ نہ صرف امراء و ملو اس داستان کو جس سے داستانیں بنتے، بلکہ عوام بھی رات رات بھر جاگ کر فریضی کے دیا کے ظلم میں گرفتار رہتے تھے۔ یہ مزاج اس دور کے لکھنؤ کے لکچر میں ہر جگہ نظر آتا ہے۔ تاریخ کی شاعری نے اس دور میں بھی کام کیا اور اسی لیے ان کی شاعری اتنی مقبول ہوئی کہ استاد مسکنی نے اپنا دیوان ششم اسی رنگ میں مرتب کیا اور لکھا کہ تاریخ نے "تخلص خورشید را م با سنی انکا شہرہ بر طرز مینا گویاں ساوا کلام در عرصہ قلیل بنو خ کثیفہ" (۱۶) یہی دور ایک فن ہے جو تاریخ کی پہچان ہے۔ یہی وہ رنگ فن ہے جو ادب لکھنؤ سے ہم آہنگ ہے اور جس پر "نئی شاعری" کی بنیاد قائم ہوئی۔

اس نئی غزل کے مزاج، آجک و طرز کو دیکھنے کے لیے پہلے تاریخ کے یہ چند شعر پڑھیے جو دیوان اول سے

چنے گئے ہیں:

طوبی صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا
ملی گئی اک لبر جس دم اک جہاں پیدا ہوا
رعد نے سنتے ہی اک نعرہ کیا آمین کا
خود بخود دل سے نکلے ہی وہ سوزوں ہو گیا
نہ بھی یوں دم اڑو شرر المکاش ہوتا
ہم نے بھی طائر دل پاندہ کے پہ چھوڑ دیا
صبر کلک نالہ ہے گھرے مرغا نکل کا
دوڑتا تھا جس طرح شبان مویں مار پر
عمر رواں کے طور ہیں رفتار یار میں
چاندنی کا کمیت مثل کشتہ دہقان سبز ہو
آئینہ مثل زمرہ چٹیا جاناں سبز ہو
کہ ماہ نو اک آئرا ہوا اوتا پرانا ہے
ہاتھ ہے کب کوئی چاکر عشق زہرہ سے
اپنے رہنے کو یہ بھلایا ہے گھر مزدہ سے
میں مثل ماہ گردوں ہوں تو مثل ماہ مطلع ہے

مراسید ہے مشرق آفتاب داغ ہواں کا
ہوا وہ دیا جس میں ہے اک مژپہ اعظم ہر حساب
ماگی ہاراں کی جو ہم بادہ پرستوں نے دعا
بندش مضمون کا ست نے بھی چاہی نہ فکر
مر نہ جاں سوز فم گیسوے جاناں ہوتا
تو نے شہباز گنگہ کو جو بھر چھوڑ دیا
رقم کرتا ہوں مضمون بھڑا بے قائل کا
بے فطریوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلیب یار پر
بچپنا وہ جب کے دور میں بچپنا قریب مرگ
میں جو دھواں خرمن ماہ درخشاں سبز ہو
سبزہ دشوار جاناں نکس آگن ہو اگر
نہ وہ تھیںہ کھنچ لہو دے فم دار جاناں کو
مسم حواہی کے گھر کو اہل حاجت لوٹ لیں
جسم خاکی کا ملک پانی ہے ساکن ہے خدا
فرود لوچ دور روزہ کا میٹ ہے تھکواے اسل

اب "دیوان دوم" سے یہ چند شعر پڑھیے:

کعبہ دل صاف اسے تاجِ حید ہو گیا
چرخِ کردوں پر اب اسے خود شہزادوں کا تخت
ہو گیا مجھ کو یقین لوحِ قرآن دیکھ کر
کم نہیں اجسام و اجرام اب جس دغا شک سے

سے قصور میں جو محبوب الٹی راست دان
چاہئے عقلمیں اس سرور کی جوتی کے لیے
سے کلام اللہ پر بھی زور کو دیا میں کینل
شعلے اٹھتے ہیں جو تیری روئے آفتاب سے

اور ان کے بعد "دیوانِ سوم" کے بعد چار شعر بھی چڑھتے ہیں۔

محب کیا شربِ شراب اپنا بھی مشرب ہو گیا
ریزہ ریزہ میلِ مستدل کا تدارک ہو گیا
دھ کا زہرہ رنگِ بے باراں آب ہو
جب کہیں ملتا ہے روئی کا کنارہ چاہے کو
ایک دل ہے اور صورت ہے برابر سات کی

واعتقا صیب و صب میرا جو غیب ہو گیا
جنتی اس کے میل کی، جنتی اگر کی بنی گئی
برفِ کمال ہجر ساقی میں اگر تالہ کردوں
تیں دن اسے چرخِ مسک جب گزر جاتے ہیں صاف
پارخ وے، اور دھواں، مدِ تاب و زہر و سکر دوست

دیوانِ اول، دوم، سوم سے ترتیب وار یہ اشعار چڑھتے ہیں۔ بعد اب دیوانِ اول سے سولہ اشعار کی اس فہرست کے یہ چند شعر چڑھے ہیں۔ "تاجِ کعبہ" کی ایک ناکندہ فہرست ہے:

موتے پر بھی نہ اترا حشِ قمری گردن سے
چراغِ گل بھی ہوتا نہیں گلِ باو دامن سے
ہوئے ہیں دانہ دانے ایک حاصل مر کے خوش سے
گئی رہتی ہیں آنکھیں تیری دیوانوں کے دوزخ سے
کہ میرے ہاتھ کو ہوتا ہے روضہ پارِ سوزن سے
جنگی ہے گردنِ قائل زیادہ میری گردن سے
پری زادن سے تاجِ حش ہے مجھ کو تو کہیں سے
دیوانِ سوم میں اٹھارہ شعر کی ایک فہرست ہے جس میں "تاجِ کعبہ" کا "طرزِ جدید" اس طرح نکھر کر ابھرا ہے کہ یہ بھی "تاجِ کعبہ" کے طرزِ جدید کی ناکندہ فہرست بھی چڑھتے ہیں۔ یہ چند شعر اور چڑھتے ہیں۔ "تاجِ کعبہ" کے طرزِ جدید کی ارتقائی شکل سامنے آجائے:

ابھی قید ہیں گردن چھوٹی صاحبِ حسن تن سے
بہارِ حسن ہے ایمنِ لڑائی ہر دشمن سے
خطِ روضہ جاناں کے قصور میں جو روتا ہوں
اگر احمق گستاخ ہے تو باہرِ درگشاں ہے
ظلموں دشت میں کیا خار پا میں باقوانی سے
میں سر دینے کو حاضر ہوں اسے گو شرم آتی ہے
جوں تھا مجھ کو جب میں طوقِ منت کا پہنتا تھا
دیوانِ سوم میں اٹھارہ شعر کی ایک فہرست ہے جس میں "تاجِ کعبہ" کا "طرزِ جدید" اس طرح نکھر کر ابھرا ہے کہ یہ بھی "تاجِ کعبہ" کے طرزِ جدید کی ناکندہ فہرست بھی چڑھتے ہیں۔ یہ چند شعر اور چڑھتے ہیں۔ "تاجِ کعبہ" کے طرزِ جدید کی ارتقائی شکل سامنے آجائے:

روز یہاں دھلتے کی آفتی ہے دیواری
بھر مے پاؤں کو دلچسپی میں درگاہی
کیوں لطفِ ہم کو دکھاتا ہے یہ گوارہی
مہ پر دم ہو نفاں لٹی ہے منگاری
نظر آتی ہے ہدائی میں شبہ تاری
مئے کبہ کے برابر نہیں زہار تاری
میرے رچنے کو سولی ہوئی چدر تاری
روز پر شاہک پہنتے ہیں جو سرداری

سب دھنیں ہیں جی نہیں ہیں اسے یاری
بھر مے سر سے ہوا جوشِ جوں آئی بہار
ماؤ نو کیا ہے بھلا، امدئے قائل کے حضور
لوکھاں دار مجھے تیروں کے سوادوں سے
کھٹکھاں ہے نہ ثوابت ہیں نہ پیار نہ صبح
کب جوانی میں ہے جی میں جو کلیت ہے
جب بکولہ کوئی اٹھا تو میں دشتی سمجھا
پہنچے ان سے کنن کو بھی بدل کیے گا

فہم فہم کہ نئی ساری غزل ہو ناز

ہاتھیں دو چار پرانی ہیں تو دو چار نئی

ان مکتوبی اشعار اور ان دونوں غزلوں میں ”طرزِ جدید“ کی وہ خصوصیات موجود ہیں جن کا ذکر ہم پہلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ یہاں وہ طرز اور لہجہ ابھرتا ہے جو ناز کے طرزِ جدید کا لہجہ ہے اور جس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو حشو کا بلکہ دہلی اور ہاجر کے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کیا۔ لیکن وہ لہجہ اور طرز تھا جس کو اپنانے کی خود غالب نے بھی کوشش کی تھی۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”ہم نے اور موسیٰ خاں نے یہ عہد کر لیا کہ ناز کا تتبع کرنا چاہیے لیکن یہ عہد کسی سے نہ لھو سکا۔ موسیٰ خاں اپنے پرانے رنگ پر آ گئے اور میں نے میر کا طرز اختیار کیا۔“ سید فرزند ابو بکر نے غالب سے اپنی ملاقات کا حال بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اگرچہ (غالب) سے مجھے ہوتو زبان کو زبان کر دکھایا تو لکھنؤ نے اور لکھنؤ میں (بھی) ناز لے۔“ ورنہ بولنے کو کون جنس بول لیتا۔ اب جس کا نامی چاہے تراش خواں روز کرے مگر میر سے نزدیک و تراش تراش کی تک ہی نہیں چھوڑ گیا ہے۔ میں نے بھی ایک طرز خاص ایجاد کیا تھا جس میں ہر طرح کے مضمون کو شوق و ہوس کا حکم یادوں نے چلنے نہ دیا اور مجھے چھوڑ دیا تھا ناز کا ہے۔ جب ناز کا کام دہلی میں پہنچا جیسا ہم نے وہی کے دیوان کا حال سنا ہو گا کہ وہی میں آیا تو جیسے نئی چیز پر لوگ گر پڑتے ہیں اسی طرح اس کے کام پر گر پڑے۔ ناز کے کام نے دہلی میں آ کر سب کو جہاں کر دیا اور گاندے کے ساتھ مطلب کا واضح طور سے ادا ہونا دلوں کو برا بھلا کرنے لگا۔“ (۱۹۵۱ء آج آپ کو ناز کا طرزِ جدید اس طرح محسوس نہیں ہوتا جس طرح مرزا غالب اور ان کے دور نے محسوس کیا تھا اسی لیے میں نے ناز کے یہ مکتوبی اشعار اور دو غزلیں آپ سے پڑھ لی ہیں تاکہ آپ اس ”طرزِ جدید“ کو پہچان سکیں جس نے اردو غزل کی روایت کو بدل کر اس کے دامن کو وسیع اور حسن بیان کو کمال عروج تک پہنچایا تھا۔

ان اشعار کو پڑھ کر آپ کو ترجیحِ الفاظ سے پیدا ہونے والے محسوس لہجے میں توانائی اور مردانہ پن محسوس ہوگا۔ لہجے کی بلندی، تنگی بھی اس کا نتیجہ ہے۔ یہ بھی محسوس ہوگا کہ متنازع بدائع اور خصوصاً رعایتِ لفظی اور محاذِ بات کے استعمال سے شعر کو نئی کی سطح پر مرتفع کیا گیا ہے۔ یہاں یہ بھی معلوم ہوگا کہ سارا ذوق و مضمون آفرینی پر ہے۔ شاعر احساسِ جذبہ ہے۔ دامنِ نیا کر ایک نئی دنیا میں قدم رکھ رہا ہے۔ یہ بات بھی سامنے آئے گی کہ یہاں جو مضامین غزل میں باقاعدہ سے جارہے ہیں وہ مجرد روایتِ شاعری سے مختلف ہیں۔ یہ اشعار طرز، لہجے، معنی، فکر کے اعتبار سے بھی مختلف ہیں۔ یہاں مضامین میں جو بات سے گئے ہیں، رنگارنگی ہے، تنوع ہے جس سے غزل کا دامن وسیع ہو گیا ہے اور غزل حقیقتہً گرجا بات کے دائرے سے باہر نکل آئی ہے۔ مضامین غزل سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مضامین کی بنیاد سو ہواست، تجلجلی ہواست، تصوراتِ دہلی پر رنگی کئی ہے اور وہاں مقلی پیدا کیے گئے ہیں جہاں بھابھ مقلی تھر نہیں آتے۔ ساتھ ہی مقلی کی دوری اور مضمون کے بعد کو رعایتِ لفظی، جھجھجھ، حسنِ تعلیل، مستعار و تشبیہ سے مالا کر گرا رہا پیدا کیا گیا ہے اور جب ان روشنیوں کو بھڑک کر ہم شعر پڑھتے ہیں تو مقلی کا رشہ ہاتھ آ جاتا ہے اور اس سے حیرت زاست حاصل ہوتی ہے۔ ان سب کا مجموعی نام ”طرزِ جدید“ ہے اور یہی طرزِ ناز ہے۔

ناز نے اپنے اس ”طرزِ جدید“ یا ”طرزِ نو“ میں نئے نئے رنگ بھرنے کے لیے کئی اور کام بھی کیے ہیں۔ ان میں سے ایک وہ رنگ ہے جو خصوصاً فارسی شعرا صاحبِ حکیم سے منسوب ہے اور جسے عرفِ عام میں ”مثالیہ“ کہتے ہیں اور جسے ناز نے کثرت سے اپنی غزل میں برتا ہے۔ مثالیہ میں مثلاً ایک مصرع میں ایک بات کہتا ہے جسے آپ

"دھنی" کہہ سکتے ہیں اور پھر اس بات (دھنی) کو قابل قبول دہاثر و دلیل بنانے کے لیے ایک دلیل لاتا ہے۔ یہ دلیل شاعرانہ دلیل بھی ہو سکتی ہے یا واقعاتی بھی۔ یہ دلیل منطق کی رو سے قاطع ہو سکتی ہے لیکن شاعرانہ دلیل کے طور پر ہمیشہ قابل قبول ہوتی ہے اور مضمون دھنی میں بھی درج ہو سکتی ہے۔ یہ ایک طرح سے تصویر کی ایک دلچسپ صورت ہے۔ تاریخ نے اس مثال پر طرز کو معنی آفرینی و اثر انگیزی کے لیے اس کثرت سے استعمال کیا ہے کہ یہ تاریخ کی قوال کی نمایاں خصوصیت بن گئی ہے۔ یہ چلتی چلی "طرز جدید" ہی کا حصہ ہے اور اردو نثر کے دامن کو اس طرح وسعت دے رہا ہے کہ "اس سے ہماری تصویریں جس بھی مطنین ہوتی ہے اور استعمال بھی" (۶۳)

پاکان ازل کو نہیں پرانے سرلی	مینی کو ضرور کچھ نہ ہوا ہے چندی کا
تھلے چاہے جس وقت میر ہو دھال	قبر میں رکھتے ہی کیوں کر نہ ہوں قم خوار چہا
خاکساروں سے طار کرتے ہیں جنگ کمر بند	آسمان فیش زبیں ہر قاضی ظم ہوا
حزل میں ترقی ہے ترقی میں حزل ہے	تجاشا دیکھ غافل باور کو کا باور کال کا
خدا کے کام کچھ آلات پر نہیں موقوف	اکابر ہر ہونے ہے ہمارا دہر بیجا
چتے ہیں صاحب سخن ان کی طبیعت نرم ہے	ہے دلیل اس پر زباں میں استخوان ہوتا نہیں
کرتے ہیں سالک ترقی سے حزل اختیار	جب کہ حزل میں سوار آیا بیاد ہو گیا
نہ دم مارا اگر غلام دریائے بہت ہو	کہ غلامی میں دم اپنا شمار بند کرتے ہیں
دیتا ہے کہاں ساتھ نہ سے وقت میں کوئی	چہر کو لگی چوٹ شرار سے نکل آئے

یہ رنگ سخن دیوانِ دل میں کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ دیوانِ دوم میں کہ اور سوم میں اس سے بھی کم لیکن یہ طرز ادب تاریخ کی قوتِ اختیار کا اسی طرح جزو بن گیا ہے جس طرح بھول میں خوشبو رنگ ایک جان ہو گئے ہیں۔ مضمون آفرینی کو نہ اثر بنانے کے لیے جس طرح تاریخ نے "مثالیہ" کو کثرت سے استعمال کیا ہے اسی طرح معنی میں حیرت زنی کا لطف پیدا کرنے کے لیے تاریخ نے سبائے کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ مبالغہ بھی تاریخ کے طرز جدید کا جزو اعظم ہے۔

روئے جاہاں کا قصور میں جو ٹھکرا ہوا	دل میں تھا جو داغِ حسرتِ عشق کا تارا ہوا
فلک نے جب کہ حیرے مہن عالم سوز کو توڑا	تو کوہِ طور کو میزوں میں بس پارنگِ خضر ایا
بندھ گیا مضمون جو اسکے روئے آفتاب کا	پڑ گئے چھالے زبانِ نعلب کو ہر پار پر
لکڑ عریانی نہیں مجھ ناقوانِ معنی کو	پست و اصیلا ہو کے تن پر ہر اہن ہو جانے کا

یہ مبالغہ بھی معنی آفرینی کا حصہ ہے جس سے شعر میں اثر آفرینی کا کام لیا جا رہا ہے۔ مضمون آفرینی کے جوش میں کثرت سے ایسے مضامین بھی آ رہے ہیں جن میں ابتذال کا پتہ نمایاں تھا۔ یہ رنگ دیوانِ اول میں کم ہے دیوانِ دوم خصوصاً دیوانِ سوم میں بہت بڑھ گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دوم و سوم تک پہنچنے پہنچنے کے مطابق استعمال میں آنے لگے تھے اور اب زیادہ اسی طرف کھلا تھا۔

دانے ہیں انگلیاں کی چڑیا کو بہت کی چہاں	بلیں ہے ہالے کی مچھلی موتیوں کی آب میں
مواوی کو بعد مرگ بھی آرام ہے حال	کس طرح زیرِ قفا نہ گیلے سے کی ڈھال ہو

اسے ہری تو نے جو پہنی ہے سنہری اٹکلیا
چھوٹا ہے چھاتیوں مٹے اس بحر حسن کی
سانپ کالا ہے اگر وہ گیسوئے حشر فطاس
دے اسی کو کٹ کر بانجھا تو اپنی دوڑ کو
مانگ سب کہتے ہیں جس کو سانپ کی ہے وہ نگہبر
بجے سب اہر کے گلوے سے یہ نکلا خورشید
نہ اہارے دل ہے تاب کو زلفوں سے نکال
سرتا کا شرم وہ ہری ہے
عاشق ہیں جو سوزنا مڑو کے
اس پردہ لعلیں سے کیا لبست

آج آتی ہے نظر سونے کی چنیا مجھ کو
ناخ ستم ہے ہاتھ لگانا صاب کو
سانپ کے چنے کا چھو ڈیر گیسو خال ہے
عید دل میرے پہلو میں جو پختہ چور ہے
کنپل موہاف ہے اور اس کی چوٹی مار ہے
ہاں جو داغ سرخوردہ سے پہلا اترا
پارے سے ہوتے نہیں گیسوؤں میں جس پیدا
لیکن ہیں بڑی چھال آنکھیں
اپنی چٹکن بھی سوزنی ہے
زہرہ تو ایک کچنی ہے

یہ دور نگہ سخن تھا جو ہندو احساس سے بیخ کر مضمون آفرینی کے تخلیقی عمل سے پیدا ہوا تھا اور جس نے ناسخ کے ہاں ایک
منظر ہمارے زمانے میں تھیل عام صورت اختیار کر لی تھی۔ ہندو احساس کے بغیر شعر میں اثر تھا مگر پیدا کرنے کے
لیے طائرانہ نہایت فطرتی حسن تھیل اور دوسرے صنائع بدائع سے کام لیا گیا تھا اور یہ یقیناً بہت مشکل کام تھا۔

تھا جو پوسٹ ہوانہ وہ بھی عزیز

وے دوپہ تو اپنا طیل کا

کیا برادر کو ظم برادر کا

ناقراں ہوں کفن بھی ہو بکا

ہے میاں جلوہ خدا کا ان بھائی ہند میں
خط کے آغاز میں تو مجھ سے ہوا صاف تو کیا
مصلح نے ہم کو دکھایا آج اعجاز ظلیل
ہم فقط فرقہ محبوب میں دم توڑتے ہیں
اپنی کہتا ہے مولوں غیر کی سکتا نہیں
جو کہتا ہوں اس سے کہ سن شعر میرے
آنسوؤں میں ہے یہ نقشہ اپنے جسم دار کا
کوئی سید می بات صاحب کے نظر آتی نہیں

سوئے کیا زاد تھے آنکھوں کے آگے ناک ہے
لطف تب تھا کہ صفائی میں صفائی ہوتی
آگ سے پیدا ہمارے ہاتھ کا گل ہو کیا
قیس نے جار تو فرہاد نے خارا تو را
رکھ لے بیگم اداں اگلی نہ کیوں ہرکان میں
تو کہتا ہے کہ کیا کچھ سنا چاہتا ہے
ہن گیا ہے صاف اورا مومجوں کے پار کا
آپ کی ہشاک کو کپڑا بھی آڑا چاہے

جیسا صورت ان اشعار میں سامنے آتی ہے جن میں اخلاقی کتنوں اور نکلیوں کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ ایسے اشعار میں
بھی مضمون آفرینی اور اثر آفرینی کا عمل ایک دوسرے سے جڑت ہو کر لطیف سخن پیدا کرتا ہے۔ ناسخ نے موضوعاتی
خبر سے دامن غزل کو وسعت دی ہے اور معنی آفرینی کے اس مخصوص طریقے سے اور غزل کی وہ صورت ہی بدل دی
تھی "سارہ کو" شعرا نے، ہندو احساس کی مدد سے، برسوں میں پیدا کیا تھا۔ ناسخ اس اعتبار سے ایک بالکل مختلف شاعر
ہیں۔ انھوں نے وہ سارے کام کیے جو زمین غزل میں کیے جاتے تھے لیکن معنی آفرینی کا عمل ہر جگہ رقرار دکھا رکھا
شکارا زمینوں میں بھی اسی انداز سے غزل کی:

خارہ قیو ہے تو ناسخ کو کہن سے کم نہیں

کی تڑا دیتا ہے کہی ہوں زمین شکارا

مشکل زمینوں میں بھی تاریخ نے قادیوں کو شامل کر کے معنی آفرینی کی سطح پر ردیف سے بچست کیا اور ملی سطح پر شعر کو بڑھا دیا کہ یہ شعر بھی تاریخ کی پہچان میں گئے مثلاً دایان سوم کی ایک غزل ہے جس کا تاجید "شہرہ زور" اور ردیف "گنہ" ہے۔ دیکھیے کس سلیقے سے تاریخ نے اپنے رنگب شاعری کو ایسا کر مضمون آفرینی کی ہے:

جلد ہو مست مکی کر رہی ہے شہر گنہ ساقیا! دیو نہ کرہ دیکھ تو ہے زور گنہ

اس مطلع کے پہلے مصرع میں "گنہ" اور دوسرے مصرع "گنہ" مختلف معنی کا اظہار کر رہے ہیں اور سلیقے سے مضمون کو باہم بچست کر رہے ہیں۔

کوڑے نکل کے نہ کیوں دھ لگائے بیہم سے کشوا چادر مہتاب کی ہے چادر گنہ
یہاں بھی دونوں مصرعوں کا باہمی ربط العجب غنایا کر رہا ہے اور غزل میں قصیدے کے مزاج کو شامل کر کے اسے نغزہ رنگ سے دبا ہے۔ مکی قصیدہ والا غزل تاریخ کی غزل کا امتیاز ہے۔

تاریخ کے ہاں کثرت سے طویل غزلیں بھی ملتی ہیں اور ان میں سے اکثر دو غزل ہیں۔ پھر ان میں مٹھلے بھی دو چار سے زیادہ رکے گئے ہیں۔ بعض غزلوں میں تو پانچ بلکہ آٹھ مٹھلے تک ملتے ہیں۔ طویل غزلوں میں سولہ اشعار سے لے کر (۲۳) اشعار تک غزلیں ملتی ہیں۔ اسی طرح دایان اول میں ۷۷ شعری ایک غزل ہے جس میں آٹھ مٹھلے ہیں اور پہلا مطلع یہ ہے:

ترے گل گوں ہے اسے دیکھیں ادا باد بہاری سے ہائیں غارۂ دشمار گل کرد ساری سے

اور یہ غزل رنگ تاریخ کی دیکھ غزل ہے۔

تاریخ اکثر مطلع میں بھی کھس استعمل کرتے ہیں اور بعض غزلوں میں دو مٹھلے بھی آئے ہیں۔

جیسا کہ ہم پہلے بھی لکھا آئے ہیں دایان اول تاریخ کے "طرز جدہ" کا نمائندہ دایان ہے اور تیسرا دایان اس "طرز جدہ" کی وہ صورت ہے جو روایتی مراحل سے گزر کر نئی شاعری کی ترجمانی کرتا ہے جس میں دایان اول کی خصوصیات بھی شامل ہیں اور وہ صورت بھی جس کی تخلیق تاریخ کے شاگرد اور دوسرے معاصر شعرا کر رہے ہیں جن میں بڑے صحافی اور جوان آفریں بھی شامل ہیں۔ پہلے دایان میں تراکیب کثرت سے ملتی ہیں۔ دایان دوم میں ان کی تعداد مشکل سے دس فی صد رہ جاتی ہے اور تیسرے دایان میں یہ تعداد دس فی صد کی بھی دس فی صد رہ جاتی ہے۔ ان تراکیب پر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ یہ مضمون آفرینی کا حصہ ہیں اور مضمون کو روایتی وراثتی سے بچان کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ دوسری بات یہ معلوم ہوگی کہ ان تراکیب سے کوئی "داخلی" یا "ہاشمی" تصور یا دیگر فنیں ابھرتا بلکہ یہ سب تصویروں "خارجی" اور "بہری" ہیں جنہیں بغیر محسوس کیے "دیکھا" جاسکتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے دایان اول سے یہ چند تراکیب دیکھیے:

بادۂ غم ندرے۔ دو تارے دل۔ بیڑۂ فدا۔ جدول رنگار۔ تو سن باد صبا۔ غم طالع داڑیوں۔ کز رگہ خیال۔

ترکس سے گوں۔ خیال ایدوئے غم دار۔ آتش رنگہ حیا۔ دینۂ طولیہاں۔ مردم چشم ملائک۔ بیاخبر کہ دانی

جاہیں۔ دل تار ہے پرہیز۔ سایۂ اظہار مطلع۔ غلام کجی قضا کے بہرہ۔ شہرہ رنگیں ادا سے مندریب۔

سوار تو سن مردوں۔ وصف مباحثہ رخ جاہیں۔ وصل شامہ پائے دار۔ قودۂ بادۂ آتش۔ مشرقی خورشید

معنی۔ دایان تو سن مردوں۔ گردش چشم غزالاں۔ گرد باد و آسمانی صحران۔ آماج گاہ حیرت خاں۔ نگشتن بے خار۔

اشعار شہر انگیز۔

یہی اہمیری صورت دیوان دوم کی تراکیب میں ملتی ہے

مفضل تنگ ذہن - جاوہر راہم - ہادیہ خانم شال - ضلع چکائلی شیخ - زبان فارصہ - زعفر - دلائی روح -

شعاع عارض وندار - طحیپ دروہجراں

اور یہی صورت دیوان سوم کی تراکیب میں ملتے آتی ہے۔

فروغ پیر ہلما - دے غول بیابانی - ہارلم فرانی

ان تراکیب کا اگر تیسرا غالب کی تراکیب سے مقابلہ کیا جائے تو وہاں تصور کی تصویر ابھرتی ہے۔ ناسخ کے پاس اشیاء کی تصویر ابھرتی ہے اور یہ نتیجہ ہے شاعری سے ہندو احساس کو خارج کرنے کا۔ اسی لیے ناسخ کی اس نئی منزل کے ذریعہ اس دور کی ساری نئی شاعری پر ”خارجیت“ چھا جاتی ہے۔ یہ نئی منزل ”سلاوہ گوہوں“ کی منزل سے اسی لیے مختلف ہے اور ناسخ کی منزل اس کی سر تاج ہے۔ پہلی بار کھنڈ نے اپنا رنگ سخن پیدا کر کے برصغیر کے شعرا کے لیے قابل تقلید بنادیا۔ اس دور میں بقول غالب ناسخ اور دیوان ناسخ، ولی اور دیوان ولی کی طرح مقبول خاص و عام ہو

کوچہ بازار میں کہتے ہیں مجھ کو دیکھ کر ہے یہی آتش زباں، ناسخ اسی کا نام ہے

یہ بات یاد رہے کہ ناسخ کی شاعری حقیقی شاعری نہیں ہے بلکہ یہ بیان سخن کی شاعری ہے۔ اسے ”مصلیٰ شاعری“ کہنا چاہیے۔ اور اسی لیے اس میں وہ صوب سخن تو بیان میں آتا ہے لیکن مضمون کی وہ بھی تخلیقی آج کی توجہ محسوس نہیں ہوتی۔ ناسخ کے پاس تو ”ہمز“ ”محمی“ ”وصل“ کی تاخیر کا نام ہے۔ ابھری وہ کیفیت جو تیسرے دور کے پاس تخلیقی اور سلگاتی ہے، ناسخ کے رنگ شاعری میں اسی لیے نہیں ہے۔

ناسخ نے غزل میں فیکل و گراں الماطہ کو شعوری طور پر استعمال کیا تاکہ شعر سننے والا اپنے حلقہ و اہل میں محسوس پیدا ہو اور وہ اس تلاش سے حیرت و اسرے حاصل کریں۔ مرثیہ و فارسی کے مشکل الماطہ کے استعمال کی یہ روایت ناسخ کے ذریعہ پھیلی اور مقبول ہوئی۔ اسی کے ساتھ قصیدے کی تقلیدات بھی اردو غزل میں شامل ہو گئی اور نئے شعرا نے اسے ناسخ سے زیادہ پہلے سے استعمال کیا جن میں غالب کا نام سب سے ممتاز ہے۔ خود ناسخ کے کلام میں فیکل مرثیہ و فارسی الفاظ کی یہ صورت ملتی ہے:

تو ہر دور کی کی فتح زباں سے نہ چھی بناد

بدلا ہے شجرے سے چراغ آفتاب کا

درمیاں ہے لہر آسمان اور آواز کا

مجھ سے اہوا تا ہے بجزم جنوں زنجیر کے

شہر قمری ہے جزو شانہ و شاد کو

آری کوئی نہیں منگ سب اصحاب کیف

سبب یہ ہے چراغے خود شیدا ہاں باوا قریح سے

استقام تنگ اسود سے ہمیں کیا لایا

کان میں جس کے نہ سے گا بس دہ کرے ہو جائے گا

گوہر عظمیٰ نوری میر کا

ہیری قسمت کا طیبہ استعمال دیکھنا

خوشبو مثل اس ہے گویا حقیقی میں

گر مر رہتا ہے صحت دن بھر اور چلے آفتاب

چارہ مرے صبر اس کا کچھ نہ نہیں

اسی طرح اجاتو۔ قافی۔ لکھ۔ استغفار۔ تھوڑا۔ استعلاج۔ وغیرہ الفاظ اردو قول میں پہلی بار استعمال ہوئے ہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب الفاظ شعر میں نہ صرف ردائی پیدا کر رہے ہیں بلکہ ان کی اجنبیت بھی محل استعمال سے کم ہو گئی ہے۔ یہ وہ غبارِ تک سخن تھا جو اپنے دور میں معمول تھا اور جس نے بیک وقت جوان آتش و غالب اور یوں سے مصحفی کو متاثر کر کے اپنی طرف مائل کیا تھا۔

قوتِ مرے غزلیں، میں بیٹھے ہوئے خاموش سب ہے یہی تاریخ تمام اہل سخن کی آرزو

تاریخ کے کئی اشعار، رنگ سخن بدل جانے کے باوجود آج بھی زبانِ نر و خاس و عام ہیں اور اسی زمانے سے آج تک

بات چیت میں استعمال ہو رہے ہیں مثلاً

دین و دنیا کی عیث لکھ ہے تھک کو تاریخ دہی ہوگا جو ارادہ ہے مرے مولا کا

لاکھ کا لڑ کو کیا تو نے مسلمان تاریخ ہے یہ افسوس کہ تو آپ مسلمان نہ ہوا

دہلی کی دہو دہی کا ہے نام مردہ دل کیا خاک بنیا کرتے ہیں

کسی کا کب کوئی روز یہ میں ساتھ رہتا ہے کہ تار کچی میں سایہ بھی جدا ہوتا ہے انسان سے

ہر روز روز بھر ہے ہر شب شب فراق غمخت ہوئی یہاں کے سفید سیاہ سے

تمام مریوں ہی ہو گئی ہر اپنی شب فراق گئی روز انتظار آیا

مردوں کو جلاتی ہے ترے باز کی آواز اجاز کا اجاز ہے آواز کی آواز

تیری صورت سے کسی کی نہیں صورت ملتی ہم جہاں میں تری تصویر لیے بھرتے ہیں

”ہندوستان“ شاعری کی چاہن ہیں۔ تاریخ نے شعوری طور پر ہندوستان کو خدایہ کر کے نئی شاعری

کی بنیاد رکھی اور اس شاعری کو اپنے دور کے مزاج سے ہم آہنگ کر کے اپنے عصر کے رنگانات، اس کی جمالیات،

سہاوت اور رنگ سے اپنی شاعری کی لہر کرانیک جان کر دیا۔ اس سے غزل کا ایک نیا روپ سامنے آیا جس نے

جراثیم، رنگین، ہلکی سی معاملہ بندی، غصوں، حسرتوں اور گری جلدی کی کوئی غزل کے مزاج میں شامل

کر دیا۔ یہ غزل خاص طور پر تاریخ کے دیوان اول میں ابھر کر سامنے آئی۔ انسان شعوری طور پر تو ہندوستان سے بچ

کر نکل سکتا ہے لیکن یہ اس کا غیر فطری عمل ہوگا۔ ہندوستان انسان کی فطرت میں اسی طرح شامل ہیں جیسے شہد میں

مٹاس یا پھول میں خوشبو شامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تاریخ کا رنگ شاعری، اپنے دور میں غیر معمولی مقبولیت کے باوجود،

آج غیر فطری ہے۔ ہندوستان معطوم ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ آج تاریخ بڑا شاعر ہوتے ہوئے بھی نہ شاعر ہے۔

دیوان اول میں کم کم لیکن دیوان دوم و سوم میں خاصی تعداد میں غزلیں اور اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں،

فطرت انسانی کے عین مطابق، ہندوستان اس دریا ہے اور ان اشعار کو دیکھ کر کھلے دل سے کہیں گئے ہیں کہ ”تاریخ

کے ہندوستان کلام میں بھی کہیں کہیں صحت کی غلطی اور جذبات کی تڑپ نہ ملے، دلوں کا دامن دل تمام لپکتا ہے۔ اور

شاعری کی تحریک میں شریک تھے۔ تاریخ کے شاگردوں کے علاوہ خود تہل کے شاگرد و حلقہ رہے، مہا، طہیل، وغیرہ بھی رنگبہ تاریخ سے قریب ہیں۔ ڈاکٹر شیبہ لکھن نے لکھا ہے کہ ”تاریخ کے الفاظ کو ایسا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ خود تہل کے شاگرد تہل کی پرستش تاریخ کے شاگرد زیادہ معلوم ہوتے ہیں“ [۶۹] سعادت یار خاں دکنی نے اپنی تصنیف ”مستحقان رنگیں“ (۱۳۳۶ء) میں غزل کے تعلق سے آتہل اور دوسرے شعرا کا کوئی ذکر نہیں کیا لیکن شیخ تاریخ کو میر، انیس، جرات، مسکنی، مہاش نصیری صنف میں شامل کیا ہے [۷۰] تاریخ نے اپنے دور کو جو تہل غزل دی اس میں ایسی جگہ بھی ہے کہ جو سختہ تھا اور چاق تھا، تاریخ نے اس طرز میں ”لو چہ کلزا“ شامل کر کے

رسائی میری لو چہ فکر تک ہوگی نہ سادہ کو
خود آگے سرے کرتا ہے کیا تحصیل مسلم کا

اسے ایسا روپ دیا جس میں توانائی بھی تھی اور جس کی جڑی بھی کی جاسکتی تھی۔ تاریخ کی یہ شاعری کھسٹو سے باہر مشاوری میں بھی مقبول ہوئی۔ غالب و مومن نے بھی اس کا اثر قبول کیا۔ ڈی مراد آبادی نے، جو تاریخ کے دوست بھی تھے اور اپنے اہلکار میں کہو پیش ای رنگ میں مضبوط شاعری کرتے تھے۔ ”سبز و بیاض“ کے اتحاد پر ”مسکنی بیاض“ کی ترکیب وضع کیا ہے۔ میر سے خیال میں تاریخ کی شاعری کو ”مسکنی بیاض“ کی شاعری کہا جاسکتا ہے:

مسکنی ہے جو بیاض نہ دگنی اپنے سخن میں
مضمون لیے جاتے ہیں انبیاء و اراک

تاریخ کے رنگبہ سخن کے عالم مقبول ہو جانے اور دوسرے شعرا کے اسے اختیار کرنے کی وجہ سے خود تاریخ کو بھی یہ حکایت پیدا ہو گئی تھی کہ لوگ ان کے طرز و خیال کو چاہتے ہیں:

نہاں یوں میری دزدانہی سخن نے بند کر دی ہے
کہہ دیتے بند ہو جاتے ہیں جیسے طوف و بڑن سے
ہور دزدانہی سخن کو کیا میں اسے تاریخ کہوں
پھول لے جاتے ہیں گل بھی گلشن اشعار سے
خاک و دل کا دھن و دواڑہ ہے، سو بند ہے
نور کیا نہ چور سے دزدانہی مضمون کیجیے

اس ”چوری“ کا سبب وہ مقبول عالم تھی جو تاریخ کے کلام کو اس دور میں حاصل تھی اور دوسری وجہ یہ بھی تھی کہ تاریخ کا یہ رنگبہ سخن اور طرز ہدیہ قابل تقلید تھا۔ ایامہ عمر نے تاریخ کے یہ دو شعروے کر:

دکنو کسی طرح تو سروکار میراں
کرتے رہو جہاں ہی دگا گرد ہو سکے
بارغ میں لکھن ہیں نگہ سے حراؤں کے تمام
خاک میں کیا کیا ہی گل رخسار پڑیاں ہو سکے

غالب کے یہ دو شعروے ہیں:

قلع کیجیے نہ قلعی ہم سے
بکھ نہیں ہے تو عدالت ہی کسی
سب کہاں بکھ لالہ دگل میں لڑیاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پناں ہو گئیں

اور لکھا ہے کہ ”یہ بالترتیب تاریخ کے تین دو شعروں سے اخذ معلوم ہوتے ہیں“ [۷۱]

اسی طرح کاظم علی خاں نے تاریخ کے اس اثر کو تلاش کر کے لکھا اور مثالوں سے واضح کیا ہے کہ ”تاریخ کی طرز نو سے ذوق، غالب، مومن جیسے دہلوی شاعر بھی۔۔۔ متاثر ہوئے اور بنگال کے مہاشافخود نساغ بھی، جو تاریخ کی کتبہ چینی میں پیش پیش رہتے تھے“ [۷۲] مسکنی نے تو رنگبہ تاریخ کی نیز معمولی مقبولیت کے سبب ”سادہ کوئی“ چھوڑ کر ”تازہ کوئی“ اختیار کر لی تھی، جس کا دیوان چشم کے ”کوچا سچے“ میں ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے کہ: ”غزلیات اس دیوان چشم را کمتر سے بر دے ایشان (تاریخ) (کنتہ“ [۷۳] مسکنی کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی ملاحمرے میں تاریخ

نے استناد وقت مصحفی کے بعد غزل پر مبنی تھی۔ مصحفی کا وہ شعر ہے (۷۰۳)

ہاں مگر "شیخ" کی خدمت میں یہ ہے اچھا سوال پڑھ چکے ہم تو کچھ اب آپ نصیحت کیجئے
کریم الدین نے قلم بندوستان میں ان کے دوادین کی شہرت کا ذکر کیا ہے۔ "میں نے اس کے تجویز دیے ان دیکھے
ہیں۔ اب سن ۱۸۳۶ء میں چھپ کر تیار ہو گئے اور قلم بندوستان میں منظر ہو گئے ہیں (۷۰۵)۔

ناخ نے جو طرز و نصاب کی اس نے لکھنؤ کی تہذیب و شاعری کو ایک انفرادیت اور امتیاز عطا کیا۔ ناخ لکھنؤ
کے پہلے شاعر تھے جس کا اثر دلی تک پہنچا اور سارے بندوستان میں مقبول و معروف ہوا۔ لکھنؤ کی شاعری کی جو
خصوصیات اور مزاج رنگ پیدا ہوئے اس کے خالق و پانی امام بخش ناخ ہیں۔ ابتدا میں خواجہ عبد الحلیم آفغان نے بھی اسی
رنگ میں شاعری کی تھی۔ ان کے دیوان کا خلاصہ و احصاء آج بھی ان کے دیوان میں انجمن ناخ کی گواہی دے رہا ہے۔
خود غالب نے اپنے مکاتیب میں اس کا ذکر و اعتراف کیا ہے۔ اس دور میں ناخ کی شاعری وہ چاند تھا جو سارے
معاصرے کے سر پہ چکر بول رہا تھا۔ ناخ کے رنگ سخن نے اردو غزل کو اعتبار و سلیب کی سطح پر ایک ایسا سانی و احاطہ
اور مضمون آفرینی کا دور بخان دیا کہ اس کے اثرات کا طوٹا انیسویں صدی میں بولتا رہا ناخ نے غزل کے موضوعات
کو وسعت دی اور ان موضوعات میں دنیا جہاں کو شامل کر کے اردو غزل کو نیا اعتماد دیا۔ ان کے ہاں غالب کی طرح تخلیق
تجربہ نہیں ہے۔ ان کا تجربہ تصوراتی و خیالی ہے اور اسی لیے انہوں نے بدلے سے آج ناخ کی غزل ہم سے نکال کر
نہیں کرتی اور اسی لیے اس بڑے و اہم شاعر کے حالی نگاروں نے انہیں اس صورت حال کو دیکھ کر تہذیب و احساس والے اشعار
کی بنیاد پر مسدودت و غرابانہ انداز میں ان کی اہمیت کو ابھارتے ہیں لیکن ان اشعار میں اصل ناخ نظر نہیں آتا۔ ناخ تو
اپنے ہی رنگ میں ناخ ہے۔ دوسروں کے رنگ کی تقلید میں وہ منسوخ ہو جاتا ہے۔ ناخ کو ان کے اپنے رنگ شاعری
میں تلاش کیجئے، وہ ہیں ملیں گے۔ آج بھی ملے گی۔ اسی لیے آج "دو غزل" کی بڑی شخصیت ہونے کے بجائے تاریخ
ادب کی بڑی شخصیت کی حیثیت سے زندہ ہیں (۷۰۶) اور زندہ رہیں گے۔ ناخ اپنے دور کے امام ہیں اور یہی ان کی
بڑائی اور یہی ان کی عظمت ہے۔

رحمۃ تحقیق ملتا ہے کوئی تقلید سے کیا تھیں اللہ سے نسبت ہے آتش باز کو

(۳)

اصلاح زبان کے مسئلے میں ناخ نے اس دور کی شاعری کو، چند اصولوں پر چلنے کی ترغیب دی تھی اور اس
طرح باوجود روٹوں کو بھونک کر نئے کا قائل کیا تھا۔ خود بھی ان اصولوں پر عمل کیا اور اپنے شاگردوں کو بھی اس طرف
راغب کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اصلاح زبان کی تحریک ناخ کے شاگردوں کے ذریعے ناخ کے بعد بھی جاری رہی۔ ان
شاگردوں میں میر علی اوسطا رنگ، نگہ علی جاس، نادر اور اسیر لکھنوی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر اس لیے ہیں کہ
انہوں نے ناخ کی تحریک اصلاح زبان میں مزید اضافے کر کے ان اصولوں پر ناخ سے زیادہ سختی سے عمل کیا۔ رشید
حسن خاں نے ان لکھنوی کے حوالے سے مختصر لکھنوی کا ایک واقعہ لکھا ہے کہ مختیر اپنے اس مطلع پر:

مکتبہ قبر دوستوں خوشے اے زمین تھو چا آں خوشے

زادو بہ ہاتھ دارتے تھے اور کہتے تھے کہ کیا اچھا مطلع ہے لیکن افسوس دیوان میں نہیں دیکھ سکتا کیوں کہ "آستان" بطور مصنف

واضاحتِ نظم ہوا ہے (۷۷) خود تاریخ کے ہاں اصطلاحِ زبان کا مسئلہ مستقل اور تقاضا سے گذر رہا ہے اور اس ارتقا کا پتا کلیات و ادوارِ تاریخ کے مختلف قسموں کے تقابلی مطالعے سے پتا ہے جس کی آخری صورت ”کلیاتِ تاریخ“ کے اس منظرے میں ملتی ہے جو ”قوی کاغذ خانہ“ کراچی میں مخزون ہے۔ مطالعہ تاریخ کے لیے میں نے اسی کلیات کو استعمال کیا ہے جس سے تاریخ نے طویل و سوسے قریب اشعار خارج کر دیے ہیں بلکہ اصطلاحِ زبان کے تعلق سے نقلی تہذیبیں بھی کی ہیں۔ جن کا ذکر ہم کلیاتِ تاریخ (۱۲۵۸ھ) کے ”کلمۂ نامہ“ مرتبہ علی اوسط رنگ کے حوالے سے پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

تاریخ نے ایک طرف اصطلاحِ زبان کی اس تحریک کو اپنایا جسے ملاقاتی نے شروع کیا تھا (۸۷۷) اور خود بھی چند اصولوں کو اپنا کر ان پر اضافہ کیا۔ زبان کے لحاظ نظر سے اگر کلامِ تاریخ کو دیکھا جائے تو اس میں پرانے اثرات بھی گاہ گاہ مل جاتے ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ یہ اثرات بھی غائب ہوتے جاتے ہیں مثلاً میر، سودا، درد، میر حسن، مصطفیٰ، جرنات، انیس، رنجیں کے ہاں جو ہندی الاصل الفاظ ملتے ہیں ان میں سے بیشتر کو تاریخ نے رفتہ رفتہ ترک کر دیا ہے۔ تاریخ کے کلام میں لادو، نہت، کب، کھو، کسو، کتے، نت، تیں، سمیت، بگا، ایہ، حر، جیو، حر، لود، حر، تھو، بن، لاگا، جمن، رل جاتا، جیا، دیوے، لیوے، جائے ہے، آئے ہے، ہے گا، نہیں، مجھ پاس، ہم پاس۔ آنیاں۔ جانیان۔ دیوہا بھائے کھو۔ آغوش بھائے آخر۔ لود جیلا (اہلا)۔ پنیانا۔ کھ۔ ٹک (انگ)۔ اور (طرف)۔ دکھلائے ہے۔ شرمائے ہے۔ نش (بلیئر ٹھکڑے کے)۔ فتح و بھائے لیوہ۔ دوات۔ جیوں (مانند) یا فتح قافل کی متابعت سے جمع فعل آجیاں۔ جاتیان کا استعمال و لیوہ نہیں ملتے جب کہ آغوش کے ہاں مل جاتے ہیں مثلاً جمع موصوف کی متابعت سے جمع صفت کا تاریخ کے ہاں نہیں ملتا، آغوش کے ہاں مل جاتا ہے مثلاً: جیو جیاں صفت کی بھی، یہی تو میں نے بھاریاں۔ ”جیو جیاں“ جمع موصوف کی متابعت سے ”بھاریاں“ جمع صفت کا استعمال تاریخ کے ہاں نہیں ملے گا۔

انٹانے ”در پائے لطافت“ میں دہلی اور کھنڈ کی زبان کے فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بعض اہل کھنڈ ”جیہاں“ اور ”دہاں“ کو ”بھاس“ اور ”دھان“ یا ”جاس“ اور ”داس“ کہتے ہیں (۹۷) تاریخ کے ہاں دونوں صورتیں ملتی ہیں مثلاً دیوان اول میں:

بھاس: دیکھ اس پر جہاں ہوتا ہے بھاس بھلاں تو دم کا دیوان اول
 یان: مرے اشعار ایسے ہیں پیچھے کہ کھنڈ دھن یان نہیں کا دیوان دوم
 یان: ایک دم ہے یان ترقی اور منزل ایک دم، کوڑے ہیں دہلی جہاں لورہاں دلاب ہے دیوان اول
 داس: طور کی قدر ترے آگے دلا خاک نہیں، وھلے تارے داس وھلے اور اک نہیں دیوان دوم

لیکن اسی کے ساتھ ”جیہاں“ کی مثال بھی ملتی ہے:

جیہاں: سزا ملے گی جیہاں انسان چاہ کرے ہیں، میراں فرشتوں کو بھی چاہ کرے ہیں دیوان اول
 جیہاں: روز جیہاں رستے کی اٹھتی ہے دیوانی دیوان سوم
 جیہاں: دہاں۔ رفعت بھی کسی کی گوارا جیہاں نہیں
 جس سزا میں کے ہم ہیں دہاں آساں نہیں دیوان اول

اہل گفتگو یہاں۔۔۔ وہاں ہو لئے تھے اور اہل دہلی۔۔۔ یہاں اور وہاں۔۔۔ تاریخ نے انھیں دونوں طرح استعمال کیا ہے لیکن دیوان اول کے مقابلے میں دیوان دوم میں کم اور موسم میں صرف یہاں۔۔۔ وہاں کا استعمال ملتا ہے۔ گویا ارتقائی عمل سے گزر کر یہاں۔۔۔ وہاں اہل گفتگو نے بھی قبول کر لیا۔ شوق نبویؐ نے لکھا ہے کہ ”وہاں۔۔۔ وہاں یہاں کی جگہ طبع فصیح ہے۔“ لکھنؤ شہر نے ترک کر دیا ہے ”۱۸۰۰ء

شاہ حاتم نے ریختہ میں قاری فضل و عارف حجازی۔۔۔ بر۔۔۔ از۔۔۔ اور وغیرہ کے استعمال کا جائز قرار نہیں دیا تھا۔ اسی طرح اس بات پر زور دیا تھا کہ عربی و فارسی الفاظ کو محبتِ اطلاق کے ساتھ لکھنا چاہیے۔ ہندوی براہ کا کے الفاظ مثلاً یمن۔۔۔ جگ۔۔۔ نت۔۔۔ سوا۔۔۔ جمن۔۔۔ من۔۔۔ موہن وغیرہ کا استعمال شاعری میں مجب تھا یا تھا۔ تاریخ نے اصطلاح زبان کے لحاظ سے میں ان اصولوں کو بھی قبول کیا اور جو الفاظ اس طور پر ان کے کلام میں آ گئے تھے انھیں ہند میں خارج کر دیا۔ سارے کلام میں اس کا التزام ملتا ہے لیکن کہیں کہیں یہ الفاظ باقی رہ گئے ہیں مثلاً:

سوئے ہو خطو اپنا سوئے پر شیخ کے کافور سے دیوان اول

سوئے پر بھی خضر اہل قمری طوق کران سے دیوان اول

سوا ہوں تو مسکن پر سوا ہوں بر مسکن کے عشق میں

چاہیے بیجا کفن کو رشخ زناہ سے دیوان دوم

لفظ ”زور“ میر کے زمانے تک استعمال ہوتا تھا جیسے ”خج دل نے اب زور سے قرار کیا“ (میر) لیکن ہند میں ترک کر دیا گیا۔ تاریخ کے ہاں اس کا استعمال ملتا ہے:

زور: آپ زور آ گھوٹوں میں داکیر لے پھرتے ہیں دیوان اول

اے جنوں صحرانوردی نے کیا زور انتخاب پاؤں میں بندھوا نہیں مجھ سے دیوان اول

دیوان اول

اے غلب زور انتخاب ہوا دیوان دوم

صحران زور سے تم نے قسم لیا داکر کیا دیوان دوم

تاریخ نے خود اپنے آخری دور میں اسے ترک کر دیا اور اسی لیے دیوان سوم میں لفظ ”زور“ استعمال نہیں کیا۔

تاریخ نے اعلانِ نون کو ایک اصول کے طور پر قبول کیا تھا اور اس پر خود بھی عمل کیا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی کرایا تھا۔ خود ایک شعر میں کہتے ہیں:

یہ دہش ابھی نہ تھی تاریخ دیکھن مگر نے حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے

دیوان دوم

لیکن اس کے باوجود دونوں طرح کی مثال تاریخ کے ہاں مل جاتی ہے:

عریان دیکھ کر جو لپٹے کو میں ہوا تجدی چڑھائی آپ نے کپڑا عاتار کے

دیوان دوم

کیوں نہ کپڑے پھاڑ کر عریان اب تاریخ پھر سے ہو گیا دیوان میرا جسم عریان دیکھ کر

دیوان دوم

شوقی نبوی نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ ”جان۔ خون۔ دینی اس قسم کے فارسی الفاظ جو محاورہ فارسی میں بہ اطلاق خون ہوئے جاتے ہیں، جب ان کی ترکیب بطور فارسی نہیں رہتی تو بعض شاہرہ اطلاق خون ہی استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ متغیرم حم نے کہا ہے:

ضمیر افسردہ ہوں پابندی مطلق واخافت سے وکر نہ لطف دکھلا تا مضامینی گریہاں کا

چونکہ وہ اطلاق (خون) کے پایندہ تھے گریہاں بغیر مطلق واخافت نہیں لایکتے تھے کیوں کہ خون کا اطلاق کرتا چہ تا۔ فصاحت کے حال اس کا خیال تو رکھتے ہیں اور اطلاق بکسر کیجئے ہیں مگر چونکہ اس قسم کے سنگتوں الفاظ ہیں اور بیشتر ان کے استعمال کی ضرورت پڑتی ہے، اطلاق کی رعایت سے غور و فکر و مضمون کا خون نہیں کرتے“ (۸۱) کتب مسبین خاں تار نے لکھا ہے کہ ”جو خون آفرینانہ عربی و فارسی میں آتا ہے اگر وہ کسی ترکیب کے ہوتا ہے اطلاق موزوں کیا جائے اور جنوں آفرین لفظ میں پانچ کیب ہوں اس کا اطلاق موزونیت میں نہ کیا جائے“ (۸۲)

اردو میں ”منار“ کو بتا رہے ہیں۔ تاریخ نے اسے مطر لفظ کے طور پر بتا رہی استعمال کیا ہے اور جہاں ”مینار“ کو اخافت کے ساتھ استعمال کیا تھا اور جو پہلے ملبورہ لکھا تھا (۱۳۵۸ء) میں مینار سے پور نکال دیا۔ انھوں میں بھی اور جیسے رنگ نے استاد تاریخ کے اصول کے مطابق بدل کر مصرع تبدیل کیا تھا، مگر وہ تاریخ نے اس شعر کو اپنے ”تکلیف“ ہی سے خارج کر دیا تھا:

محمود کر اپنی تھلی کر تو اشیخ اختیار رحبہ جتو مسجد پرست ہے محراب سے

تاریخ کے پاس آخری صورت بغیر اخافت کے صرف مطر لفظ کے طور پر چار مینار ہے اور ”منار“۔ ”منار“ بھی۔

طابق اردو کے تصور میں اردو کے نالے بلند چاہے مسجد عالی کے ہوں مینار درواز
ہم اگر اپنی مہادت کرتے ہیں اسے خود پرست کیوں نہ مسجد کا منار غم ہوا محراب میں

مع ہر منارہ روئے کا غور ہے

تاریخ نے دوج ان اول سے دوج ان سوم تک تو اتر کے ساتھ ”دلا۔ زاہدا کا صدا“ کے انداز الفاظ استعمال کیے ہیں۔

دلا در درہ ان سے دلا جن کو تر اپاس نہیں دوج ان اول

خبر کی قدر دے آگے دلا خاک نہیں دوج ان دوم

یہ شش بج ہے جو جا کے گا سو پائے گا دلا دوج ان سوم

زادہا تلک اپنا زادہا دلا ان تر ہو جائے گا دوج ان دوم

زاہدا پرست ہمارے خاص ہمارا کا دوج ان سوم

تصدا دشمن ایسا ہے ہماری جان کا وہ تصدا دوج ان دوم

تاریخ کے شاگردوں نے بعد میں اس استعمال کو ترک کر دیا۔ شوقی نبوی نے لکھا ہے کہ ”دلا۔ زادہا، سابقہ وغیرہ پہلے نما، جو بیشتر پر کثرت مشتمل تھے اب غیر فصیح ٹھہرے ہوئے ہیں“ (۸۳)

تاریخ سے پہلے رکھا تھا۔ لکھا۔ بغیر لکھ کے کہ اور کبھی لکھ کے ساتھ باہر سے جاتے تھے۔ تاریخ نے اپنی مشنوں کے علاوہ جہاں پر بغیر لکھ کے استعمال ہوا ہے ایسے سب الفاظ کو لکھ کے ساتھ باہر سے لایا۔ یہاں کو بھی آئی۔ تاریخ کے پاس اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں

ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم
ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم
ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم
ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم	ادب ان دوم

ہر سنگینی و جرأت سب کے ہاں اور ان سے پہلے قدیم ادب میں بھی علامت قاطعی "نے" اکثر شعرا میں حذف کردی جاتی تھی۔ تاریخ کے "نے" کا صحیح استعمال یہ ہے لیکن ادب ان اول کے ایک شعر میں علامت قاطعی "نے" کو حذف کر دیا ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

مراتی میں ہے چادر آب اپنے جسم پر
کھٹے ہیں طرزِ رونے کے ہم آبیار سے

ادب ان اول

لفظ "ہم" یا "میں" کے بعد "نے" کا ترک کرنا تاریخ کے دور میں صوب سمجھا جانے لگا تھا اور تاریخ نے خود بھی اس پر عمل کیا لیکن احتیاط سے اس شعر میں یہ ترک ہو گیا ہے۔ تاریخ کے بعد یہ اصطلاح زبان کی تحریک کا جزو بن گیا۔ کتب حسین خاں تار نے بھی اسے صوب قرار دیا ہے [۸۴]

مذکورہ تالیف کے سلسلے میں تاریخ نے کوئی اصول وضع نہیں کیا۔ صرف یہ کہا کہ مذکورہ تالیف کے کچھ قواعد منطبق نہیں ہیں جس طرح پر خاص شعرا اور فصحاء اہل شہر کی زبانوں پر جاری ہو گیا ہی یہاں ہے [۸۵] اس اصول کو تاریخ نے اپنی شاعری میں التزام کے ساتھ استعمال کیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ یہ صورت بھی سامنے آتی ہے کہ "بہل" کو مذکورہ صونٹ دونوں طرح لاندھا ہے۔ اسی طرح "طرز" کو صونٹ لاندھا ہے اور "سوچ" کو مذکورہ لاندھا ہے۔

بہل (مذکورہ): بہل ہوں ہوسٹاں جناب میر کا
روح القدس ہے نام سے نام صلیب کا

ادب ان اول

بہل (صونٹ): اپنی آقا ز صبت کا خیال آتا ہے
دیکھتا ہوں کوئی بہل جو کرکاری

ادب ان سوم

"طرز" کو تاریخ نے صونٹ ہی استعمال کیا ہے:

تارے نالہ ہائے پر اثر کی طرزِ اڑائی ہے
گر یہاں چاک ہوگی کا نہ کیوں بہل کے جھون پر

ادب ان اول

سوچ (مذکورہ): سوچ رہتا ہے کہیں دیکھیں نہ تھکو خواب میں ادب ان اول
میر و سادہ و رمان کے بعد سنگینی و جرأت کے دور کے اثرات گاہ گاہ تاریخ کے ہاں مل جاتے ہیں مثلاً بختیاری کا محفل استعمال دیکھیے:

اے وعدہ و خلاف ایسی ہے بختیاری تیری ادب ان اول

ہائے اے بختیاری دیدہ بیدار چلے ادب ان دوم

تاریخ نے اپنے سے پہلے شعرا کی طرح راجہ جمالی زبان یا بعض قاری تراکیب کا استعمال بھی کیا ہے

جو بعد کے دور میں حُر وک یا غیر فصیح قرار پائے مثلا:

نہ تا ترک لذت والا پیچھے نہ تاجھ کو گزرا دیوان اول

و یا یہ کٹاری ہے و یا اس کی کمر میں آئینہ دیوان دوم

کا ہے کہ طائر قبلہ نما کا ہے کوئل ہونگا دیوان اول

تاپ تاپ دروازہ کھنچ کر جب نہ گھر میں نہیں دیوان سوم

بعد مر دن بعد مر دن مکی خیال کوئے جاں رہ گیا دیوان اول

بعد مر دن تاریخ کے دیوان اول میں متحد ہمارا استعمال ہوا ہے۔

پس از وقت جس از وقت مکی تاریخ گر یہ باقی ہے دیوان اول

مصرعہ ذیل غلط کوئی واقعہ کا نقل استعمال دیکھیے:

طیش دل مجھے دیوار پہنچا دیتی ہے در جاں میں جو ہے قفل تو اس نہیں

دیوان اول

جیسے آتے ہیں نگر ترے کول تالاب میں

دیوان اول

شعر سے لکھا مکی چھوڑوں گا ترے نگر کے آپ جیواں کی عداوت آپ جیواں میں نہیں

دیوان اول

دور میں پھینکے ہیں میں نے چشم کر کر کے چاک

دیوان دوم

علم کر کر کے دے دم مکی کہتا ہے

دیوان دوم

اہل دہلی "دھنا" کہتے تھے اور اہل کشمیر "دانیان" یا "داسنا" کہتے تھے [۸۶] تاریخ نے اہل دہلی کی طرح "دھنا"،

"دھنی" (دھنا۔ دھنی) استعمال کیا ہے۔

(دھنی) دھنی: ہائیں کو بیٹھے دھانچہ کر بھری دھنی صحت سے

دور دل اب ہو چکا دور و بھر کا وقت ہے

دیوان دوم

(دھنے) دھنے: ہائیں دھنے ہیں جودوں حیرے ابرو داؤو

ایک چاند اچھس کا ہے ایک پھرے تیر کا

دیوان دوم

سفر چلا: سفر چلے ہیں تو اس بت سے مل لیں اسے تاریخ

طوائف جاسے کہ جاتا ہوا ب کہاں اپنا

دیوان دوم

برائے کا استعمال: شیر کا پنچہ برائے موئے سرشانہ ہوا

دیوان دوم

گلوں سے زر برائے لیا قرض

دیوان دوم

آواز کرتا: سستان ہے کیا بھر میں کا شات تاریخ

بولات کوئی میں نے مکی ہار کی آواز

دیوان دوم

جانیے: (خاص معنوی استعمال)

تاریخ ادب اردو - جلد سوم

یہ پانی پینے کو اکثر اسباب دریا میں

دریا میں دوم

ترجمہ: (خاصہ معنوی استعمال)

ترجمہ کڑک کے لیے پھیلیاں۔ لیکن لیکن کر

ہر ایک صوبہ ہے سب کتب دریا میں

دریا میں دوم

تجزیہ: سب ہم تو دشت میں گر جان بہت پیور ہے دریا میں دوم

زبان کی سب پر تاریخ کے کام میں یہ سب صورتیں اور کھلی استعمال ملتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ بعض باتوں کو خاص اہمیت دیتے ہیں اور محبت زبان پر خاص طور پر زور دیتے ہیں۔ ان کی زبان بھی ارتقائی عمل سے گزری ہے اور وہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ بدلے گئے رہے ہیں۔ زبان کی سب پر بھی گوراء اظہار بیان کی سب پر بھی مٹا پیلے وہ عربی فارسی الفاظ کو صحت المادہ ملنے کے ساتھ اس طرح نہیں باندھتے تھے جیسا بعد میں باندھنے لگے اور جس کی وجہ سے انھوں نے آخری عمر میں اپنا "کیا" "مترجمہ کرتے وقت، زبان و بیان کے نقص و قلم کی وجہ سے نوسہ سے زیادہ شعر خارج کر دیے۔ "اور تمام" اور "روحہ" "چند" والے اشعار بھی اسی وجہ سے خارج کر دیے تھے۔ یہ بات ان کے شاگردوں کو بھی معلوم تھی۔ اسی طرح اعلان نون کے مسئلے کو بھی تاریخ نے اہمیت دی۔ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ شروع میں "سوائے" کا قلم انھوں نے استعمال کیا جس کی مثالیں ہم اوپر دے آئے ہیں، لیکن بعد میں، ہندی بھاشا کے الفاظ اپنے کام میں استعمال نہیں کیے جالاںکہ وہ عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ اسی طرح "مفعول فاعل" کے لیے "مفعول فاعل" انھوں نے ترک کر دیا یا "مفعول موصوف" کے لیے "مفعول صفت" کا استعمال بھی انھوں نے ترک کر دیا۔ ان سب کی مثالیں ہم اوپر دے آئے ہیں۔ "ہاں وہاں" کو بھی انھوں نے ترک کر کے "یہاں وہاں" کو استعمال کیا۔ اسی طرح ہندی الاصل لفظوں کے ساتھ اضافت یا مطلق کو بھی انھوں نے ترک کر دیا تھا۔ گویا اصطلاح زبان کے تعلق سے جو کام انھوں نے اپنے کام میں کیا وہ ان کے شاگردوں اور اوسط لکھ کے ذریعہ آخر تک کی صورت اختیار کر گیا۔ اس تحریک کا خزانہ و منبع تاریخ ہی تھے۔

ان کی غزل کو اگر ہم صحفی، دانشور، جرائد اور رئیس کی غزل کے سامنے رکھیں تو اس میں بڑا ہی تضاد ہے۔ آہنگی کے ساتھ مصرعوں کی خوب صورتی زیادہ محسوس ہوگی اور تاریخ کا طرز اذان سب سے الگ نظر آئے گا۔ یہاں آرائش جمال کی طرح آرائش کلام کا احساس ہوگا۔ پرانے اثرات ان کے ہاں گاہ و گاہ ضرور ملتے ہیں لیکن ان کے زبان و بیان پر چمکے ہوئے نہیں ہیں۔ تاریخ نے جو زبان کی صورت اور طرز اذان وضع کیا وہ ایک دن میں بن کر چلا نہیں ہو گیا۔ وہ ارتقائی عمل سے گزرا ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا اس کے اثرات سارے برصغیر کی غزل پر پڑے۔ ان کا اصل کارنامہ "طرز جدید" ہے۔ یہ غزل کی وہی صورت تھی جس نے اس دور میں ان کو اختیار چھوڑا۔ لیکن ساتھ ہی زبان و بیان میں جن باتوں کا انھوں نے خیال رکھا اور ان کے شاگردوں نے قبول کیا اسی سے اصطلاح زبان کی تحریک کا آغاز ہوا۔ ہر "تحریک" آہستہ آہستہ زور پکڑتی ہے۔ تاریخ کی اصطلاح زبان کی تحریک نے بھی اسی طرح رفتہ رفتہ زور پکڑا اور پھر شاگردوں کے علاوہ دوسروں نے بھی اسے قبول کر لیا۔ اصطلاح زبان کے اکثر اصول آج تک اردو غزل میں اسی طرح برتے جا رہے ہیں۔ رشید حسن خاں بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ "شروع ہی سے تاریخ کی توجہ عربی

قاری اصفہانی کی صحت پر مہذول رہی۔ قاری عربی کے رئیس اصفہانی اسی راستے سے بڑھے چلے آئے۔ دہلوی شعرا کے یہاں صحتِ عقلی کا اس قدر اہتمام بھی نہیں رہا۔ اس میں تاریخ ممتاز ہیں۔ اصفہانی کی ایک خاص صورت: آئے ہے، جاتے ہے، دلیر بھی ان کے کلام میں نہیں پائی جاتی۔ تراکیب بہتہ کے قاعدے کی بھی انھوں نے پابندی کی (حقائق الامکان کا وہ صلف و اضافت کی صورت میں اصفہانِ نون بھی ان کے یہاں نہیں..... قاری کے لفظوں کو پانچاٹھ پانچ بھول نظم کرنا دہلوی شعرا کے یہاں پایا جاتا ہے جیسے

”سرمو قبح از انچا اس کے ذہن پر پائے ہے یا جیسے ”جا“ ”کو“ ”جائے“۔ ”تاج“ کے ہاں یہ صورت بھی موجود نہیں۔ ”بسمو“ اور ”بسمو“ تو وہاں بھی گویا متروک ہو چکے تھے..... تاج کے یہاں یہ شاذ صورت بھی نہیں پائی جاتی..... بھٹو میں..... ہر چیز سے سرے سے ترتیب پارہی تھی۔ مزاج پر اس کا اثر پڑنا لازم تھا اس لیے یہ آسانی تھی کہ کسی بھی پرانی چیز کو اچانک چھوڑ دیا جائے اور ایک نئی چیز کو یہ آسانی اختیار کر لیا جائے۔ اسی وجہ سے یہ ہوا کہ یہاں زبان میں جن تبدیلیوں کو لازم قرار دیا گیا وہ تبدیلیاں یہ آسانی اپنی جگہ بنائی گئیں اور لوگوں نے آسانی کے ساتھ اس کی پابندی بھی کی بلکہ اس پابندی کو اس لیے بھی ضروری سمجھا کہ اس طرح بھی اختیار کا رنگ چمکا یا جاسکتا تھا..... بھٹو میں یہ مقابلہ دہلی عقلی تصرفات، تعمیرات اور سنے سنے قاعدوں کی پابندی کو ایسی پسندیدگی کی نگاہوں سے دیکھا گیا کہ جلد ہی وہ شاعری کا دین ایمان بن گئے..... تاج کا یہ کام ضرور ہے کہ ان کے آثار شاعری تک جس قدر حرکات کی نشان دہی کی جائیگی تھی ان میں سے اکثر کو ترک کر دیا اور اپنی کے ساتھ اس کی پابندی کی ”۱۷۷۸ء“ میں کے ساتھ حرکات، تصرفات اور سنے سنے قاعدوں کی پابندی کرنا اور اپنے شاگردوں سے کراتا اور ان کے ذہن پر دوسروں کا اسے قبول کرنا سبکی اصطلاح زبان کی تحریک کا اظہار آغاز تھا۔

تاج نے مرزا غالب کے لفظوں میں دو کام کیے۔ ایک یہ کہ وہ ”طرزِ جدید“ کے موجد ہیں اور دوسرے ”عربی تا ہمارہ روشوں کے تاج ہیں“۔ پہلی کا تعلق تاج کی شاعری کے اس روپ سے ہے جو صرف اور صرف ان سے مخصوص ہے اور جس کی بیرونی خود غالب نے بھی کی تھی۔ دوسری کا تعلق زبان و بیان سے ہے جس کی تاہم وارد روشوں کو تاج نے متروکات، تصرفات اور دوسرے قاعدوں کی التزام کے ساتھ پابندی کر کے ہمارے بڑے بڑے دیوانوں ان کی اولیات ہیں اور کوئی ان سے نہیں جھین سکتا۔ کتب حسین جس نادر نے لکھا ہے کہ ”شیخ امام علی مختصص یہ تاج نے اپنے عہد فصاحت و مہمت میں ان سب لغویات و خشویات کو دور کر کے ایسی صحت کا ورات اور منطقی بندش اور عقلی زبان اور دہمزمرہ کی پیدا کی کہ سخن و زبان پایہ بلند اور دقیقہ رسائی پر مہمت نے پورے پسند کیا اور انکشاف قبول کو انکھوں پر رکھا کسی کو ان امور میں گل آنگھونہ رہا بلکہ سب نے وہی طور اختیار کیا۔ اس یہاں ساتھ ہی کے زمانے میں مثالی سخن پاد گوہر آپ دار ہوئی اور وہ ایک کو اس کی بیرونی اظہار طوطا رہی“ [۱۸۸]

تاج اور ساتھ ہی ان کے شاگردوں نے ”طرزِ جدید“ سے شاعری کے دامن کو وسیع کر کے زبان و بیان کا قوت و اختیار سے نئے ایک ایسا روپ وضع کیا جس نے طوطا شعراے دہلی کے اندر نظر اور طرزد شاعری کو حاشا کر دیا۔ تاج نے اصطلاح زبان کے یہ اصول اپنے شاگردوں کو بتائے تھے اور ان کے شاگردوں کے ذہن پر اس نے ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی تھی۔ اگلے ایام میں ہمہ امتداد تاج کے چند اہم و ممتاز شاگردوں کا مطالعہ کریں گے۔

رنگ کے دیوان اول میں پندرہ شعر کی ایک غزل ہے جس کی ردیف جناب تاج اور غالب یہاں۔ بنوا۔

لکھو ہے۔ اس میں ردِ فلک نے اپنے استاد کی جو طرحیاں بیان کی ہیں ان میں تاریخ کو ”زیرِ مضمون کا نمک“ اور ”میں جب مصر معنی“ کہا ہے اور لکھا ہے کہ ”راج ذمہ ہوتے ہیں مطلقاً لیکن سے مراد سے اور مطلق میں ان کی شاکر دی پانچواں اخبار کیا ہے۔“

بھرتے مولہ مرے استاد چناپ تاریخ

بندہ خاص ہوں شاکر وہوں ان کا اسے ردِ فلک

حواشی:

- [۱] ”ریاض المصنوعہ“، نظامِ اہلانی مصنفی، ص ۳۳۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء اور ”طوش معرکہ زینچ“ جلد دوم، سعادت خاں ناصر مرتبہ، شفیق خٹک، ص ۲۰۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء
[۲] تذکرہ شعراءِ اہلِ عظیم اللہ، رحمتی، ذی النہدین، طبع طوقان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۵، پشاور ۱۹۵۴ء
[۳] تذکرہ مرزاخان، محمد کھٹکی، مرتبہ ڈاکٹر سید انور حسن، ص ۱۰۱، انجمن سخی لاہور ۱۹۷۷ء
[۴] پہنچا

[۵] ”چکرِ اطہرام تاریخ“ سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۶] کلیات تاریخ میں یہ قطعہ ملتا ہے۔

والد من زیرِ جہاں رحلت نمود یا اللہ العالین منظور باد
گشت تاریخ سال تاریخ وقاعد ”یا رسول باقی مشہور باد“

[۷] ادبیاتِ ششم، نظامِ اہلانی مصنفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، ص ۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء

[۸] ریاض المصنوعہ، ج ۱، ص ۳۳۳

[۹] تحفہ طوقان، قاضی عبدالودود، مطبوعہ نقوش شکار، ۶۴-۶۵، ص ۲۲۹، لاہور ۱۹۷۷ء

[۱۰] ادبیاتِ ردِ فلک، علی دوست، ردِ فلک، ص ۳۰۷-۳۰۸، مطبوعہ کھٹکی، ۱۲۶۳ھ

[۱۱] ریاض المصنوعہ، ج ۱، ص ۳۳۳

[۱۲] تذکرہ شعراءِ اہلِ طوقان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵، بنگلہ لاہ۔

[۱۳] کلیات تاریخ، بنگلہ لاہور، کھٹکی، پشاور، رحمتی، بحوالہ تاریخ از ڈاکٹر حبیب الحسن، ص ۲۴، اردو پبلشرز کھٹکی، ۱۹۷۷ء

[۱۴] معراجِ تاسع، مرتبہ رشید حسن خاں، مطبوعہ سماقی اردو کراچی، شمارہ ۱۳، جلد ۳۳، ص ۹۷، ۱۹۶۸ء

[۱۵] تذکرہ شعراءِ بنگلہ لاہ، ص ۵

[۱۶] غزلِ عبدلیب یعنی تذکرہ گلستان بے ترزاں (۱۲۶۱ھ) میر تقی میر، ص ۲۲۸، مطبع نول مشہور کھٹکی

۱۸۷۷ء

[۱۷] طبقاتِ اشعار، عبدالحق، وکیم الدین، ص ۳۳۹، مدنی لاہور ۱۸۳۸ء

[۱۸] بحوالہ کرنا ہے (تقریباً) ۱۹۸۸ء نقل ملوکڑا انٹرنیشنل چابی۔

[۱۹] خوش سحرکز زینا، جلد دوم، سعادت خاں، ناصر، مرتبہ، حلقہ خولہ، ص ۵۵-۵۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۲۰] ایضاً، ص ۲۰۹

[۲۱] ریاض الفصحا، مصحفی، بحوالہ بالا، ص ۳۳۳

[۲۲] ادیان، ششم، مصحفی مرتبہ نو راسخ نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۹ء۔

[۲۳] سہ ماہی اردو کراچی، جلد ۵۹، شمارہ ۱۹۸۲، ماہ جولائی، شمارہ ۵۹، شمارہ ۱۹۸۳ء۔

[۲۴] خوش سحرکز زینا، سعادت خاں، ناصر، جلد دوم، ص ۲۰۱، بحوالہ بالا۔

[۲۵] خوش سحرکز زینا، (جلد دوم) بحوالہ بالا، ص ۲۰۳-۲۰۴

[۲۶] ایضاً، ص ۲۰۴-۲۰۵

[۲۷] ایضاً، ص ۲۰۵

[۲۸] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۷۷، دو قطععات تاریخ مکی دہے ہیں، بحوالہ بالا۔

[۲۹] خوش سحرکز زینا، سعادت خاں، ناصر، جلد اول، مرتبہ حلقہ خولہ، ص ۵۱۳-۵۱۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۳۰] ریاض الفصحا، بحوالہ بالا، ص ۷۰، ماہ روزنامہ، ص ۳۹، مالف بحوالہ دستور الفصاحت، یکنا لکھنوی، مرتبہ امتیاز علی خاں

عربی، ص ۹۳، احمدستان پریس رام پور ۱۹۳۳ء۔

[۳۱] قیصر التواریخ، سید محمد میرزا، ص ۶۹، جلد دوم، مطبعہ نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء۔

[۳۲] ایضاً، ص ۷۰-۷۱

[۳۳] اس واقعہ کی تفصیل کے لیے دیکھیے قیصر التواریخ، بحوالہ بالا، ص ۷۰-۷۱، اور تاریخ ادوہ جلد چہارم، نجم الغنی خاں

ص ۱۳۹-۱۵۰، نول کشور پریس، ۱۹۱۹ء۔

[۳۴] مقالات حیدری، ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۲۲۳، لکھنؤ ۷۷ء۔

[۳۵] ادیان، تاسف (تقریباً)، بحوالہ "مقالات حیدری" ڈاکٹر اکبر حیدری، ص ۱۹۳-۱۹۴، لکھنؤ، پاکستان، سری

نگر، ص ۷۷-۱۹۷

[۳۵] الف ایضاً

[۳۶] کلیات، تاریخ (تقریباً) ادیان، ص ۱۲۹، قوی جانب، جلد اول، یکسی نقل ملوکڑا انٹرنیشنل چابی

[۳۷] سراپا سخن، سید حسن علی حسن لکھنوی، مرتبہ افتخار حسن، ص ۱۰۱، لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۳۸] مولد شریف، امام بخش، تاریخ، ص ۱۸، مطبعہ کارنامہ لکھنؤ ۱۳۸۳ھ

[۳۹] سراج، نامہ تاریخ، مرتبہ شیخ حسن خاں، سہ ماہی اردو، شمارہ ۳، جلد ۳۳، کراچی ۱۹۶۸ء۔

[۴۰] سراپا سخن، حسن لکھنوی، مرتبہ افتخار حسن، ص ۱۰۱، ادب نگار سنز لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۴۱] خطوط، غالب، مرتبہ قاسم، ص ۲۱۲، جناب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۴۲] کلیات، تاریخ، امام بخش، تاریخ، مطبوعہ مطبعہ محمدی لکھنؤ ۱۲۵۸ھ

[۴۳] کلیات، تاریخ، امام بخش، تاریخ (تقریباً) ملوکڑا قوی جانب، پاکستان، کراچی، یکسی نقل ملوکڑا انٹرنیشنل

جانبی۔ اس کلیات میں اردو کے تین ادوار کی ایک دیوان الگ الگ شامل ہیں۔

(۳۳) ایضاً، ص ۲۹۲

(۳۴) اردو شعری شمائی بعد میں ڈاکٹر گیان چند (جلد دوم) ص ۳۹-۵۰، انجمن ترقی اردو ہند کی دہلی ۱۹۸۷ء

(۳۶) "شعری تاریخ" مرحوب حبیب اللہ مختصر، صفحہ بے شمار، ص ۶-۲۳، کتابستان الہ آباد ۱۹۳۱ء

(۳۷) "شعری تاریخ" ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۰۶، دہلی ۱۹۷۷ء

(۳۸) ایضاً

(۳۹) اردو دائرۂ معارف اسلامیک، جلد ۷، ص ۳۷، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۷۷ء

(۵۰) "ادبیات فارسی" قوی صاحب خان، کراچی۔ "نکسبِ نقشبندی" ڈاکٹر جمیل جالبی

(۵۱) "تاریخ کاغذِ مطبوعہ کلام" مرحوب ڈاکٹر ظفر اقبال، مطبوعہ رسالہ "تحقیق"، سندھ یونیورسٹی حیدرآباد۔ "دی ڈاکٹر" غم

الاسلام، شمارہ ۳، ص ۳۱۳-۳۷۵، حیدرآباد سندھ ۱۹۸۹ء

(۵۳) "ادبیات تاریخ" ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر نے، بی ایچ ڈی کے مقالے کے طور پر مرتب کیا تھا یہ اب تک شائع

نہیں ہوا۔

(۵۴) کلیات تاریخ، غزوہ قوی، جانب خاند، کراچی

(۵۴) خوش معرکہ، زیبا، سعادت خاں، ناصر، جلد دوم، مرحوب شفیق خواجہ، ص ۲۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

(۵۵) کلیات تاریخ (مطبوعہ) ص ۳۰۵، مطبع محمدی بکھترہ ۱۳۵۸ھ

(۵۶) تاریخ کا ایک غیر معروف دیوان مطبوعہ "شعری" (گروہ مطابعین) دہلی ۱۹۷۷ء

(۵۷) دیوان سبکی مرحوب سیر نکستی، ناصر علی، خدا بخش لاہوری، ایچ ۱۹۹۰

(۵۸) تلاش، تحقیق، کاظم علی خاں، ص ۱۸۳، بکھترہ ۱۹۸۹ء

(۵۹) کلیات تاریخ (قلمی) مرحوب ڈاکٹر اورنگ زیب عالمگیر (غیر مطبوعہ) منظر شفیق خواجہ، کراچی۔ یہ کلیات قوی

صاحب مگر کراچی کے گولہ بالا منظر کی فیماں مرحوب کیا گیا ہے اور اسے شائع ہونا چاہیے۔ نقد و کلام کے سلسلے میں نے

اسی نسخے سے استفادہ کیا ہے۔

(۵۹) الف ایضاً

(۶۰) فارسی زبان، ادب، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

(۶۱) کلیات سبکی، دیوان چشم، سبکی، مرحوب نور الحسن نقوی، ص ۲۸۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۳ء

(۶۲) جلد مختصر، جلد اول، سید فرزند احمد بکرا، ص ۲۳۶-۲۳۷، دہلی ۱۳۰۳ھ

(۶۳) فارسی زبان، ادب، ڈاکٹر سید محمد عبداللہ، ص ۲۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

(۶۴) تحقیق کی روشنی میں، عبداللہ شادانی، ص ۲۷۳-۲۷۴، نظام علی ایڈ سنر، لاہور ۱۹۶۳ء

(۶۵) تحفہ قوت و قوت، یہ دیکھ کر ص ۵۳، کتابستان الہ آباد ۱۹۶۱ء

(۶۶) انتخاب تاریخ، مرحوب شید حسن خاں، مقدمہ، ص ۳۹، بکھترہ، دہلی ۱۹۷۷ء

(۶۷) دہلی سے اقبال تک، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۵، بکھترہ، خلیفان ادب لاہور ۱۹۹۶ء

(۶۸) کلیات مصطفیٰ (دیوان ششم) کلام ادبی مصطفیٰ مرتبہ نور اسن نقوی، مقدمہ مصطفیٰ، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور۔

۱۹۹۳ء

(۶۹) [ناخ، ڈاکٹر حبیب الرحمن، ص ۱۶۶، اردو پبلیشرز، لاہور ۱۹۷۵ء،

(۷۰) [حقان، رنگیں، سعادت، پارکس، رنگین (تھمبی) رنگیں نقل مملوکہ جیل جالپلی - کراچی

(۷۱) [تکلیف و تجویز، جامعہ عمر، ص ۵۲-۵۳، کتابستان الہ آباد ۱۹۶۱ء،

(۷۲) [طاش و تحقیق، کالم علی خاں، ص ۱۸۵، اور ص ۲۱۵-۲۲۶، بکسٹو ۱۹۸۹ء،

(۷۳) [کلیات مصطفیٰ، دیوان ششم، ص ۲۹، بکولہ لا

(۷۴) [ایضاً، ص ۲۸۵

(۷۵) [طوائف شعرائے ہند، فیضانِ وکرم، الدین، ص ۳۳۹، دہلی ۱۸۳۸ء،

(۷۶) [ناخ اور حبیبہ، الرحمن، ص ۲۸، بکسٹو ۱۹۷۵ء،

(۷۷) [انتخاب، ناخ، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰۱، بکولہ، جامعہ ملی، دہلی ۱۹۷۲ء،

(۷۸) [۵۲، ناخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، ڈاکٹر جیل جالپلی، ص ۳۵-۳۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۴ء،

(۷۹) [۷۱، ناخ لطائف مترجمہ، چغتائے مدح، سوانح و آثار، ترجمہ کئی دہائی، ص ۱۰۴، انجمن ترقی اردو اور گلہ آباد ۱۹۳۵ء،

(۸۰) [۱۵۵، ناخ مع ایضاح از شوق نیوی، ص ۱۷۱، ترجمہ و پیش کردہ، اکادمی، بکسٹو ۱۹۸۴ء،

(۸۱) [۱۵۵، ناخ مع ایضاح از شوق نیوی، ص ۱۸، بکسٹو ۱۹۸۴ء،

(۸۲) [۱۸۲، مجلس مصطفیٰ، بکسٹو حسین خاں، ۱۵۴، مرتبہ رشید حسن خاں، ۱۵۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء،

(۸۳) [۱۸۳، اصلاح مع ایضاح از شوق نیوی، ص ۱۷۱، بکولہ لا

(۸۴) [۱۸۳، مجلس مصطفیٰ، بکسٹو حسین خاں، ۱۵۴، مرتبہ رشید حسن خاں، ۱۵۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء،

(۸۵) [ایضاً، ص ۲۵

(۸۶) [۱۸۶، اردو کے لطائف، ترجمہ چغتائے کئی، ص ۵، بکولہ لا

(۸۷) [انتخاب، ناخ، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ، ص ۱۰۱، بکولہ، جامعہ ملی، دہلی ۱۹۷۲ء،

(۸۸) [۱۸۸، مجلس مصطفیٰ، بکسٹو حسین خاں، ۱۵۶، بکولہ لا

تیسرا باب

خواجہ حیدر علی آتش

حالات و آثار طرزِ جدید سے متشدد و متوازی روایت، آتش کی شاعری، لسانی خصوصیات

انیسویں صدی میں یہ دلچسپ صورتِ قاتر کے ساتھ سامنے آتی ہے کہ وہ مختلف رنگوں کے دو بڑے قلم اور ایک ساتھ ادب کے منظر پر نمودار ہوئے ہیں اور تخلیقی منظر کو رنگین بناتے ہیں۔ میر و سواد اور مختلف طرزوں کے سہارے اور ایک ہی زمانے میں زندہ و موجود تھے۔ اسی طرح آتش و تاج اور انھیں دو ایک ساتھ اپنے دور کو روشن کر رہے تھے۔ کبھی صورتِ ہمیں غالب اور ذوق اور امیر و داغ میں نظر آتی ہے۔ کبھی سلسلہ جاش دیگر کے روپ میں دیکھی صدی میں بھی ملتا ہے۔

خواجہ حیدر علی آتش (۱۱۹۲ھ تا ۱۲۶۳ھ/ ۱۷۷۷ء تا ۱۸۴۷ء) کے والد خواجہ علی بخش دہلی کے باشندے تھے۔ ان کے اسلاف سلاطین معاش میں اہتمام سے دہلی آئے اور یہاں تھتے میں آباد ہو گئے (۱۱۱۱ھ) ان کا سلسلہ نسب خواجہ عبدالغنی احمد سے ملتا ہے جو سلسلہ نقشبندیہ کے پیروں کا بزرگ تھے۔ یہ دور وہ تھا جب دہلی اجڑ رہی تھی اور ساتھ ہی اراکین معاش تیزی سے معدوم ہو رہے تھے۔ جنگِ بکسر (۱۱۷۹ھ تا ۱۱۸۵ء) میں شجاع الدولہ اور فضل الخوان کی فکرت کے بعد مارا سیاسی، معاشی و معاشرتی منظر بدل رہا تھا۔ اسی زمانے میں آتش کے والد خواجہ علی بخش دہلی چھوڑ کر فیض آباد آ گئے اور یہیں خواجہ حیدر علی پیدا ہوئے۔ آتش فیض آباد اور نکستہ میں پیدا ہوئے والی اس نسل کے روشن چراغ تھے جن کے باپ دادا دہلی سے آئے اور وہ خود یہاں پیدا ہوئے۔

خواجہ حیدر علی کا سال ولادت معلوم نہیں ہے۔ مصنفی نے ریاض المصفا میں لکھا ہے کہ ”سنِ عمرش بہ است و نہ سانگی رسیدہ“ (۲) ”ریاض المصفا“ کا سال آغاز ۱۲۲۱ھ اور سالِ اتمام ۱۲۳۶ھ ہے۔ آتش مصنفی کے چھپتے شاگرد تھے اور مصنفی نے ۷۷ اشعار پر مشتمل ان کے کلام سے اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے۔ قوی امکان ہے کہ آتش کا ترجمہ مصنفی نے ۱۲۲۱ھ ہی میں لکھا ہوگا۔ اس وقت ان کی عمر ۲۹ سال تھی۔ اس حساب سے اگر ۱۲۲۱ھ میں سے ۲۹ سال گنتا دیے جائیں تو آتش کا سال ولادت ۱۱۹۲ھ سامنے آتا ہے۔ ”سوانح تھکنو“ (۳) نہایت حسین خاں عظیم آبادی کی وہ تالیف ہے جس میں انھوں نے اپنے سفرِ تھکنو کے احوالِ ظہم بند کیے ہیں۔ جیسا کہ نہایت عظیم آبادی نے لکھا ہے کہ ۲۳ دھرم ۱۲۵۹ھ (۱۸۴۳ء) کو وہ سفر پر روانہ ہوئے اور ۱۳ صفر ۱۲۵۹ھ/ ۱۸۴۳ء کو نکستہ پہنچے اور ۲۳ صفر ۱۲۵۹ھ بروز شنبہ ۱۲ صفر ۱۲۵۹ھ میں مرزا افضل بیگ اور نواب مرزا کے ساتھ آتش کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ نہایت حسین خاں نے لکھا ہے کہ ”سنِ شریف قریب ہفتادہ اس ملاقات (۱۲۵۹ھ) کے چار سال بعد آتش نے وفات (۱۲۶۳ھ) پائی۔ اگر ملاقات کے وقت آتش کی عمر تقریباً ۶۷ سال مان لی جائے تو گویا آتش نے اس ملاقات کے چار سال بعد ۷۱ سال و ۱۲ سال ملاقات پائی۔ اس حساب سے بھی ان کا سال ولادت ۱۱۹۲ھ تا ۱۱۹۳ھ آ جاتا ہے۔ اس صورتِ حال میں جب کوئی اور دیکھ آتش کے سالِ پیدائش معلوم کرنے کا نہیں ہے۔ ۱۱۹۲ھ تا ۱۷۷۷ء ہی قرین قیاس معلوم ہوتا

ہے۔

سحفی نے آتش کی شاعری کو دیکھ کر شروع ہی میں جان لیا تھا کہ یہ "بے نظیر" روزگار ہو گا اس لیے آتش پر خاص توجہ دی۔ سحفی کی جو اصلا میں کلام آتش پر ہم تک پہنچتی ہیں ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ سحفی ان کی فزول جانے پر خاص محنت کرتے تھے۔ آتش نے فزول بھی جس کا مطلع یہ ہے:

خلل اعزاز کوئی حسنِ عمل میں ہوتا شیشہ اک روز تو قاضی کی بغل میں ہوتا

سحفی نے پہلے مصرع کو یوں کر دیا: راع اسے شک بہ کو تو اثر حسنِ عمل میں ہوتا۔ اس سے دیکھئے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا ہے۔ آتش کا مشہور شعر ہے جس کی پہلی صورت یہ تھی:

سنا کرتے تھے ہم کہ پہلو میں دل ہے جو چہر تو ایک قطرہ خوں نہ نکلا

استاد سحفی نے پہلے مصرع کو یوں بنا کر شعر کو شک الاک تک پہنچا دیا۔ راع بڑا شور مچتے تھے پہلو میں دل کا۔ ان اصلا میں سے آتش کی ترتیب ہوئی اور آتش جلد ہی خود کمال ہو گئے۔

آتش گور سے پہلے، خوب روا، جوان رہتا تھے۔ سحفی نے بھی انھیں "وجہ و مہذب الاخلاق" (۳) لکھا ہے۔ انھی جوانی میں نہ ہونے پانے تھے کہ والد کا انتقال ہو گیا۔ والد کا سایہ مر سنا تھے ہی آتش نے تعلیم ترک کر دی اور فوج کے لڑکوں کی صحبت میں گمارہ گری و بار تک پن کو شعاع بنا لیا۔ جلد ہی تھوڑی سی مہارت حاصل کر لی۔ پانچ آتش چونکہ بات بات میں تھوڑا کمال لیتے تھے اسی لیے "تھوڑے" مشہور ہو گئے (۵) یہ آزاد خیالی اور وضع رعایا ساری عمر ان کے مزاج کا حصہ رہی۔ شیشہ نے لکھا ہے کہ "روشن رعایا وضع ہے پاک و دانا" (۶) جنگ کے شوقین تھے۔ چرس بھی پیٹتے تھے۔ جلد بزمِ محو سے لگا رہتا تھا۔ جب بادشاہ وقت غازی آباد میں حیدر نے سٹارے میں شرکت کی حکومت دی تو کہا کہ فقیر کوٹھنیں ہوں مائی اہارت چاہتا ہوں کہ سب سے پہلے فزول چڑھوں اور گڑگڑی خاص مرحمت ہو۔ بادشاہ نے یہ گزارش قبول کر لی (۷) ساری عمر سپاہیانہ وضع سے بسر کی۔ بڑا حلیے میں بھی تھوڑا ہندو کہ نکلتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں "عارف کامل" کا لقب اور حوکل "لکھا ہے (۸) کبوتر پالنے کا شوق رکھتے تھے۔ عشرت نے لکھا ہے کہ "نواز بیج (کھٹو) کے قریب چوخیوں سے آگے مامووال کی چڑھائی مشہور ہے، وہاں سے استاد کو ایک بھونا سا باگھیچہ لورا ایک کپا سا مکان تھا وہ آتش نے خرید لیا اور اس میں رہنے لگے" (۹) اسی زمانے میں انھوں نے شاہی کی۔ ایک بیٹا بھی پیدا ہوا جس کا نام محمد علی رکھا۔ وہ بھی شاعر تھا اور جوش تکلیف کرتا تھا۔ آتش کی وفات کے کچھ عرصے بعد انتقال ہوا۔ علی اوسط رنگ لے تا رنج و لات بھی جس کے اس مصرع سے: "بکر بخور دہ رفتی افسوس حیف" سے ۱۲۶۶ء برآمد ہوتے ہیں۔ (۱۰)

عام طور پر آتش کے ترجموں میں یہ بتا ہے کہ وہ اب محمد تقی ترقی کے برابر کھٹو آئے۔ یہ بات اس لیے سچ نہیں ہے کہ وہ اب محمد تقی ترقی بہرہ نگہ کی وفات ۲۵ محرم ۱۲۳۱ء ۱۸۱۵ء کے بعد کھٹو آئے جب کہ آتش یہاں پہلے سے موجود تھے جس کی تصدیق استاد سحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے۔ ریاض المسما کے آغاز ۱۲۲۱ء کے وقت آتش سحفی کے شاگرد اور کھٹو میں شمیم تھے۔ "قیصر الخوارزم" میں لکھا ہے کہ "بعد اس کے (وفات بہرہ نگہ) مرزا محمد تقی خاں مرزا حمید (ترقی) مع اپنے صاحب زادوں کے مرزا محمد نصیر خاں، ابواب امیر علی خاں اور چٹے امیر اور اقربائے جناب مرحوم تھے، دل میں سب حق کھٹو آنے کے اور رہنے کے تھے، سب آئے۔ شرفِ ملازمت حاصل

کیا" (۱۳)

آتش نے نو جوانی میں تعلیم ضرور ترک کر دی تھی لیکن اس وقت تک فارسی زبان پر انھیں عبور حاصل ہو گیا تھا۔ فارسی زبان سے گہری دلچسپی کا اعجاز اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ خود ان کے استاد صوفی نے لکھا ہے کہ "سلمان طبعیٹش پہ طرف فارسی و شجر ہوا" (۱۴) کو کیا ابتدا میں وہ اردو شاعری سے زیادہ فارسی گوئی کی طرف مائل تھے لیکن جب اردو کی طرف آنے تو اپنے آنے کے بعد فارسی گوئی کو بالکل ہی ترک کر دیا۔ آتش علم عروض اور فن شعر سے بھی خوب واقف تھے اور طرکی ایسے کچھ بھی خوب جانتے تھے جس کا اظہار انھوں نے اپنی شاعری میں بھی کیا ہے:

چاہے گفتہ جہل تو تحصیل علم کر دانت یہ ظلم ہے لوح کتاب کا

انھوں ہے انسان نہ ہو علم کا جوا دہال ہے یہ صرف سے جو کم لگن ہوتا

ترک تعلیم سے بڑا ہونے والی کی کو بعد میں انھوں نے خود پورا کر لیا۔ ایک مشاعرے میں جب طالب علم پیش نے ان کے شعر پر اعتراض کیا کہ "مروج بحر کا نور" سمجھ نہیں ہے تو انھوں نے جاتی کا یہ مصرع شخص پیش کیا:

بحر حیا ہے حیات از بحر کا نور

یہ نیازی اور غرور دونوں ان کے مزاج کا حصہ تھی:

منزل فقر و فنا جائے ادب ہے غافل بادشہ تخت سے پاس اپنے اتر لیتا ہے

پھوڑ کر ہم نے امیری کی فقیری اختیار بورے پر بیٹھے ہیں قالمیں کو کھڑ کر باد کر

صوف سے دلچسپی انھیں میراث میں ملی تھی۔ اخلاق کا درس اس تہذیب و عقیدہ سے ملتا تھا جس میں ان کی پرورش ہوئی تھی۔ دور مشرب و صاف دل، آزاد و متبع، درویش ملت انسان تھے:

کہوں میں شکر الٰہی کہاں تک آتش دردن صاف دیا پاک اعتقاد کیا

توکل و تکیا مت، مہر و شکر، مت، گوشت نشینی بھی ان کا شعار تھا۔

مرہ درویش ہوں عجب ہے توکل میرا طرح ہر روز ہے ہاں آہ بالائی کا

تذہر سے تو کام نہ لکھو کا ہوا کھجور کھا چہ کھجکے دروازہ کھجور سے

بارگ کی طرح وہ کبھی کسی امیر سے وابستہ نہیں ہوئے، اسی لیے ان کے کلمات میں کوئی دوسرے قلعہ نہیں دیکھا:

منہ شاعری کی حسرت ہم فریبوں کو نہیں فرش ہے مگر میں ہمارے چادر محتاب کا

منقبت کے اشعار بھی غزل میں خال خال ملتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ آتش نے ایک "واسوئت" بھی لکھا تھا لیکن حقیقت سے معلوم ہوا کہ یہ "واسوئت" آتش کا نہیں بلکہ آتش کے شاگرد اب محمد حسن خاں شیدا کا ہے۔ "مطلعہ جلال" میں

اس کے عائد شیعہ کے نام سے درج ہیں (۱۳) اس "واسوئت" کا لہجہ طرز، تصانیف بھی آتش کے مزاج سے متاثر نہیں دیکھتے۔ غزل ہی آتش کی پچان ہے۔ آخری عمر میں وہائی سے کم و بیش محروم ہو گئے تھے۔ اس زمانے میں

آتش سہالی خاں کی سرانے تحصیل بالا محکمہ رنگرہ تعلیم تھے (۱۵) اندر سے دس سال پہلے ۲۵ محرم ۱۲۶۳ھ/ ۱۳ جنوری ۱۸۴۷ء کو ایک چار دقات ہائے علی الاوسط رنگ نے چار قطعات تاریخ و قات کہے۔ ایک قلعہ کے اس مصرع: "یارکار

صوفی ہوتا آتش ہائے بائے" سے سال و قات نکالا اور ایک قلعہ سے وفات کی پوری تاریخ نکالی۔ وہ قلعہ یہ ہے:

خواب و آتش تخلص نام شمس حیدر علی صبح روز چہار شنبہ بود مراد از تھا

دھنک صوری معزیت خوشنیت تاریخ وفات از عزم بست وایم ہے ہے اربعا (۱۶)
 تجیز و تھیں کاہ تھام ان کے شا کرد و دوست علی غلیل نے کیا۔ اپنے علی مکان میں دن ہوئے۔ اب نہ مکان ہے نہ قبر۔
 ان کا کلام یہ کیا ہے اور ہے گا۔

نجات جیسی نے کھائے کر آتش کسی خاص و عام کے کہنے پر کہیں نہیں جاتے تھے۔ معتمد الدوالی قاسم نے
 انھیں کئی بار طلب کیا لیکن وہ نہیں گئے۔ یہ بات نواب کو کارگزاری اور ایک ہار اپنے نئے مکان پر مشاعرہ منتقد کیا اور
 تمام حاضرین معطل سے کہا کہ کوئی کام آتش کی توصیف میں لب کشائی نہ کرے۔ جب مشاعرہ ہو رہا تھا تو انھوں نے
 آتش کو ایک مصرع طرح دیا کہ فرما غزل کہہ کر شریک صحبت ہوں۔ آتش نے سامان توین کو بھانپ کر آقا سیر کے سے
 مکان کی صحبت میں ایک مطلع کہا اور باری آنے پر آقا سیر سے مخاطب ہو کر یہ مطلع پڑھا:

یہ کس دھنک مسیحا کا مکان ہے
 زمیں جاں کی چہا دم آساں ہے
 نواب نے مطلع جاتو پھولے نہ سائے اور آتش کو نواب داد دی لیکن اس کے بعد آتش نے مضمون میں جانا تھا نفل ہی ترک
 کر دیا [۱۷]

آتش کے بارے میں جو کچھ ہم نے اب تک لکھا ہے اس سے آتش کو کچھ کر کہا جا سکتا ہے کہ آتش کی
 شخصیت جن عناصر سے مل کر بنی تھی ان میں باک، پن، آوارہ نشی، سپاہیانہ وضع سے خوب گل کھلائے تھے۔ وسیعہ خوش
 نفل آراو طبع حسن دوست اور دہ مشرب انسان تھے:

دہ مشرب ہوں گھ کو کیا ہووے
 فتیول میں جو اختلاف ہو

شاعروں میں کوئی آتش سا نہ ہوگا حسن دوست
 خوب صورت پر چڑی چپ آنکھ مایل ہو گیا
 پیدائشی شاعر تھے اور جوانی ہی میں مصطفیٰ نے بہت کے پاؤں پالے میں دیکھ کر فاضل کوئی کی تھی کہ "اگر عرض وفا کرو چند
 سال پر ہمیں وجہ و رفت....." یکے کے بعد بے نظیر ان روزگار خواجہ شہ۔ اس وقت آتش کی عمر ۲۶ سال تھی۔ ساری عمر کسی
 دربار سے وابستہ نہیں ہوئے۔ شاعری ہی ان کی زندگی تھی۔ دن رات اسی میں لگے رہتے۔ وہ خواجہ مہدی احمد کے
 خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور اس طرح فقیری و دہویشی، تصوف و اخلاقیات کی روایت اور نئے میں پائی تھی جس نے
 ان کے حلاج میں بے نیاز و عزت پندہ، سیر فاشی، خوش اخلاقی، مہر و شعرا و واقعت کو پیدا کیا تھا:

گفتہ رفتی ہے خاطر بیست
 قامت بھی بہار بے خزاں ہے

اور ساتھ ہی زمانے سے آکھیں لانے کا حوصلہ بھی پیدا کیا تھا۔ باک پن اور شمشیر زنی نے بہادری و شجاعت کو ان کی
 شخصیت میں شامل کر دیا تھا۔ نہ مشربی نے سرمستی اور جرأت دے بے باکی کو قائم کیا تھا:

خلق ایام ہے میرے لیے سامان پیش
 نشستہ بالیں کو بھٹتا ہوں میں زانو حور کا

کام رہنے کا نہیں بند اپنا
 بندہ پرور ہے خداوند اپنا
 اور ان سب نے تل کرانہ رزم سے لیس، آزادانہ روی، گونا گئی دلوں و سیر کی کو پیا کیا تھا۔ اسی وجہ سے ان کے لکھے میں
 جگہ و آکھار کے باوجود، یک گونہ کز ایم اور ہار حیت بھی موجود ہے:

پاپوش ہم نے ماری ہے دستار و تاج پر
 سوئے زلف یار میں بھرتے ہیں سرکے
 ان کے علاوہ دوا اثرات اور بھی ان کے حراج پر اثر انداز ہوئے۔ ایک اثر استاد مصطفیٰ کی "سادہ کوئی" کا تھا جس کا اثر

میر درد و دوا کے رنگ شاعری سے بڑا ہوا تھا اور دوسرا اثر ناسخ کا تھا جن کے "طرز جدید" کی تحریک میں آئین شروع سے شریک تھے اور جس کا ذکر مصحفی نے اپنے دیوان غنیم کے دیباچہ میں بھی کیا ہے کہ "انہما نکل قدم بر قدم اولوب۔ حیدر علی آتش ہم در سیدہ" (۱۸۹۱ء) اس اثر نے ان کے ہاں صحت زبان اور مضمون بندی کو اہمیت دی تھی۔ ان سب اثرات سے نکل کر حقیقی سچ پر ایک ایسی وحدت وجود میں آئی تھی جس نے آتش کی شاعری کو وہ رنگ روپ دیا جو ان کی پہچان ہے۔ آتش نے "ناسخ کے برعکس، اپنی فکر اپنے خیال، اپنے احساس کا رنگ زندگی اور اس کے حقائق سے بھی قائم رکھا۔ اسی لیے اس دور کی تہذیب و ثقافت کے اعلیٰ و افضل پہلو ان کی شاعری میں موجود ہیں۔

آتش نے دو دیوان مرتب کیے۔ ان کے دواویں کے قلمی نسخے بہت کم ملتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے کسی کو بیچنے کے لیے اپنے دیوان کی نقلیں تیار نہیں کرائیں البتہ کجاست حسین کو حسب وعدہ سات جڑ وچ مشکل دیوان دوم کی نقل کا ذکر "سوانح لکھنؤ" میں ضرور آیا ہے۔ (۱۹۱۰ء) قلمی و مطبوعہ دواویں اور سترہ کروں مشکل ریاض الصفا اور مصحفی بخش بے غار از حلیفہ، ہمد و نقو اور سرور، سترہ شعرا اور تکی لکن امین اللہ طوفان میں جہاں صاحب کام دیا گیا ہے ان کے نقابلی مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ آتش نے اپنے کلام کی اشاعت سے پہلے نہ صرف اس پر نظر ثانی کی بلکہ بہت سے اشعار اور غزلیں بھی خارج کر دیں۔ اکبر حیدر آبادی کا شیعری نے اپنے مضمون میں ان کا غیر مطبوعہ و خارج شدہ کلام یکجا کر دیا ہے اور ان جدید غزلوں کی نشان دہی بھی کر دی ہے جو طاعت دیوان کی چھاپی کے وقت آتش نے اپنے کلام میں کی تھیں (۲۰۰۰ء)

آتش کا دیوان اول ان کی زندگی میں مرتب ہو کر پہلی بار ۱۲۵۶ھ/ ۱۸۳۹ء میں مطبع طوی لکھنؤ سے شائع ہوا تھا (۱۲۶۱ھ/ ۱۸۴۶ء) میں کم و بیش ان کا سارا کلام نکلتا ہے آتش کے نام سے مطبع محمدی لکھنؤ سے شائع ہوا جس کے سرورق کی عبارت سے واضح ہوتا ہے کہ اس میں دونوں دیوان شامل ہیں اس کلیات کی خود آتش نے تصحیح کی تھی (۱۲۳۱ھ) کے بعد "کلیات آتش" ۳۳۱ قش کی وفات کے بعد ۱۲۶۸ھ/ ۱۸۵۲ء میں باہتمام پکتان مقبول الدواد کارخانہ علی ملکی خاں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ بحر کلیات طوبہ حیدر علی آتش کے نام سے مطبع الدودہ گزٹ لکھنؤ سے ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر اشاعت میں وہ کلام شامل ہوتا رہا جو میں مختلف ذرائع سے دستیاب ہوا۔ اس کے بعد ۱۲۷۸ھ میں فول کشور کا پندر سے "کلیات آتش" شائع ہوا۔ ۱۲۷۹ء میں "کلیات آتش" کی فول کشور لکھنؤ سے جہاں اشاعت ہوئی اس کی تصحیح مرزا محمد مسکری نے کی تھی اور اس کے بارے میں مطبعی نے لکھا تھا کہ "نہایت سعی و اجہام سے شائع ہوا اور اس پر نظر ثانی کر کے ایک بہت قدیم نسخے سے اس کا مقابلہ کر کے بہت سی غلطیوں کو درست کیا اور بعض ان شعروں کا جو اس نسخہ میں نہ تھے اور اس میں موجود تھے، اضافہ کیا" (۱۲۳۱ھ) پاکستان میں پہلی بار کلیات آتش اردو مرکز لاہور سے ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا اور پھر ۱۹۷۳ء میں کلیات آتش مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنؤی دو جلدوں میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جس میں ۱۲۶۸ھ/ ۱۸۵۲ء کے نسخے کو بنیاد بنایا ہے اور دیوان اول دوم کی ترتیب نظم کر کے ہر ردیف میں دونوں دواویں کی غزلیں یکجا کر دی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ اصحاب کلام آتش بھی دو کاغذی شائع ہوئے جن کا ذکر یہاں نہیں کیا گیا ہے۔

محمد حسین آزاد نے خیال کے ایسے قوت چاہنا ازاں ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ و آتش کے درمیان اس دور میں ایک معرکہ برپا رہتا تھا۔ اس معرکہ آرائی کی تصویق کسی مسترد سہ سے نہیں ہوتی۔ ناسخ و آتش نے ایک

دوسرے کی کوئی ٹھونس نہیں تھی۔ تاریخ اپنے شاگردوں کو دوسروں کے شعر پر اعتراض کرنے سے منع کرتے تھے۔ سیلر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "تاریخ کے خاندانی میں اعتراض کرنا ممنوع ہے اور ایسے شاگردوں پر اس کی تائید ہوتی آئی ہے اور اعتراض کا جواب دینا اس سے زیادہ منع ہے" (۲۳۱)۔ وہ مکمل منشاء آتش بھی معمر کر آسانی پسند نہیں کرتے تھے البتہ بعض طریقیوں میں ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں جن کو سوال جواب کی صورت دے کر خاموشی اظہار ضرور اظہار جاسکتا ہے۔ سیلر بلگرامی نے تو اس بات پر اکتفا اظہار کیا ہے کہ "بھوکہ ریم جو شعرا نے باطن خصوصاً میر و مرزا کے زمانے میں ملی اقصاء جاری تھی اس کی تلخ کئی ایسی کی کتاب اس کا درست اہلادہا پاکہ بنا کے گا" (۲۵۵)۔

آتش غزل کے شاعر تھے اور ان کا کمال اسی صوبہ وطن میں ظاہر ہوا ہے۔ بے جگر نے انھیں "شاعر آتش" کہا، جن دنوں وہ گرم ہیں "لکھا ہے (۲۶۶)۔ اس کا مستحق نے شاگرد آتش کی غزلیں دیکھ کر کہا تھا کہ کئے اذ بے نظیر ہیں روزگار طوطہ شد" (۲۶۷)۔ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ "چیز سے دگر پار ہیں کے ہتھے میں آتی ہے۔ اس اردو زبان میں اہل ہند سے وہ چیز پائی ہے۔ تاریخ کے پاس مکتور اور آتش کے پاس دشتر ہے" (۲۶۸)۔ آتش تاریخ کی تاریخی اہمیت ہے۔ انھوں نے رشتہ گو یا بنی سادہ کلام پر غزل تاریخ کھینچ کر اور چند بد احساس اور متعلق کو شاعری سے خارج کر کے اپنے "طرز جدید" کی بنیاد رکھی تھی۔ آتش اردو شاعری کی اس نئی تحریک میں تاریخ کے ساتھ تھے (۲۶۹)۔ انھوں نے نہ صرف اس رنگ میں متعدد غزلیں لکھیں بلکہ لکھنؤ کے اہم طریقی مشاعروں میں اپنے شاگردوں کے ساتھ شریک ہو کر اس رنگ غزل کو پھیلانے میں تاریخ کا ساتھ دیا۔ تاریخ کا "طرز جدید" (تازہ گوئی) جس کی بنیاد مضمون بندی پر تھی، معنی فراموشی لکھنوی تہذیب کی روح کے ظاہری و شاعری ہتھے کا ترجمان تھا اسی لیے ان کا طرز جدید اس ماحول میں سکے رائج اور تہذیب بن گیا اور خود لکھنوی جیسے سادہ گو شاعر نے اس بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں اسے اختیار کیا جس کا اعتراض وہاں دشتم کے دینا سہل نہیں کیا ہے۔ آتش کے کلام میں تاریخ کے طرز جدید اور لکھنؤ کے تہذیبی حواجز کی ساری خصوصیات موجود ہیں لیکن اس کے علاوہ ان کی شاعری میں لکھنوی تہذیب کی وہ روح لطیف بھی شامل ہے جس میں اصل و حقیقی شاعری کی وہ ساری خوبیاں موجود ہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ سب سے اور خارج پسند تاریخ کے پاس محتاج ہیں۔ اسی لیے آتش آتش اپنے دور کے لکھنؤ بھی ہیں اور پورے شاعر بھی۔ ان کی شاعری میں وہ خصوصیات بھی موجود ہیں جو اس معاشرے کو محبوب تھیں اور وہ خوبیاں بھی جو حقیقی شاعری کی چاہیں ہیں اور جن کی وجہ سے اردو کے چند بڑے شاعروں کے ساتھ ان کا نام لینا چاہیے۔ تاریخ اپنے تہذیبی ماحول کے ایک حصے کی ترجمانی کرتے ہیں اور آتش اس پوری تہذیب کی ترجمانی کرتے ہیں جس میں وہ حصہ بھی شامل ہے جو اس دور کو محبوب ہے اور وہ حصہ بھی جس دور کی نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آتش اپنے کلام کے ایک حصے میں تاریخ جیسے نظر آنے کے باوجود ان سے لائق اور الگ بھی نظر آتے ہیں۔ تاریخ صرف اپنے دور کے ہو کر رہ جاتے ہیں اور اسی لیے اس دور کے ساتھ مست اور پسند جاتے ہیں جب کہ آتش میر، سودا، درد اور غالب و ظہیر کی طرح اپنے دور کے ساتھ ہر دور کے شاعر ہیں اور اسی لیے میں نے انھیں پورا شاعر کہا ہے۔

آتش کے پاس دو رنگ ہیں ایک وہ رنگ جو تاریخ کے "طرز جدید" میں ہے۔ اگر اس رنگ کے شعروں کو کلام تاریخ میں ملا دیتے تو انھیں بچا کا مشکل ہوگا۔ اس سلسلے پر آتش، تاریخ جیسے ہو کر، تاریخ کے خاندانی شاعری میں پسند کر غالب ہو جاتے ہیں مثلاً چند شعروں جیسے:

قصود ہر غرض ہے فطرت چشم اس روئے روشن کا
عالم مطلق مصود ہو قری قصور کا
نہ چھوٹے کا پھرا کر اس کو اسے قائل نہ بن کر کا
گرم ہو کیا ہی سکتا ہی کچھ دور آفتاب
کوچہ حیرا میں بارغ اسے یاد ہے تاولی ہے
خفیں سے موافق ہو طبیعت کیوں نہ دنیا کی
نہیں رہتا مزاج سطر ہرگز ایک حالت پر
ان اشعار میں مضمون بندی ہے وہی مضمون بندی جس میں ہاں کی کمال لانے کا عمل نظر آتا ہے۔ اخلاقی موضوعات
بھی ہیں۔ مثلاً: اعجاز بھی ہے تراکیب کا صن بھی ہے۔ صن محبوب کا بیان بھی ہے۔ راجعہ لفظی اور دوسری صنعتیں
بھی ہیں۔ مبالغہ بھی ہے۔ مکی دور تک ہے جو تاج کے طرز چہرے کا طرہ اعتبار اور اس دور کا مقبول دینے و رنگ ہے
جس کی طرف نہ صرف غالب و حسن بھی توجہ مرکب اس دور کا ہر شاعر لپٹا ہوا تھا نظروں سے دیکھ کر ہی رنگ میں رنگ
جاتا جاتا ہے اور یقین نہیں آتا کہ یہ شعر آئینہ نے کہے ہیں:

بوسہ بازی سے مری ہوتی ہے ایذا ان کو
اس ہر خواہاں کو بپ نکسا مرینہ شوق کا
سرہ اندھیرا حلقہ قیامت منہ
کفن طلعت ہے میں دلہا جنازہ تختہ دھادی
ریخ اٹھاوے گا دھپ مبتدل عہد ہے
لٹوٹے ہیں تاروں چکن کر کم خواب کا جڑا

اس رنگ جن کو اختیار کرنے میں آفتاب نے اپنے دور کی ہواؤں کے درخ کو پکڑا تھا اور غالب کی طرح گویم مشکل و گرنہ
گویم مشکل کہ کراچی جان جسک پھرنی تھی اور نہ اس دور سے بے رنگ ہونے کا کھینچا پالا بلکہ تھا اس رنگ میں ایسی
تاریکی کی کہ اہل فن نے ان کا لوہا نانا۔ یہ اثر انھوں نے اپنے استاد سادہ گوشتی سے لیا تھا کہ جب رنگ تاج ساری
فطرت چھایا تو سسفی نے اپنا دیوان چشم ای رنگ میں مرتب کیا اور جیش نقطہ میں لکھا کہ جب تاج نے ”پر طرز نانو
گو یاں سادہ کلام۔ نوحہ کشیدہ۔ غزلیات امیں دیوان چشم را کثیر بود“ ایساں گفتا (حسن قول محروم سہادۃ ۳۰)
آفتاب کے اسی رنگ میں وہ ساری خوبیاں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جن سے ہم کلام تاج کو پکارتے ہیں لیکن ان
اشعار اگر مقابلہ تاج کے اشعار سے کیا جائے تو ہمیں آفتاب کے ہاں زبان و بیان پر زیادہ قدرت کا احساس ہوگا۔ ان
کے ہاں سادہ اور بناؤ لفظوں کی ہندش اور روانی تاج سے زیادہ جان دہر ہے۔ اگر ہم تاج و آفتاب کی ہم زمین غزلوں
کا مطالعہ کریں جہاں ”بہارستان سخن“ (۳۱) نامی مجموعے میں یک جا کر دی گئی ہیں تو یہ بات سامنے آئے گی کہ آفتاب کے
ہاں مضمون ان کے اظہار سے جڑا ہے اور ان کے ہاں تاج کے مقابلے میں مزید و فطری ہیں۔ تاج کا ایک شعر
یہاں:

کس کو دنیا میں ملا سوتا تو خاک اس کا

رعبہ ظاہر کے جو پایہ ہیں بے فاض ہیں

اسی زبانِ وفا میں آتشِ کاشمیر رکھیے

عالمِ سستی میں چلا ہے جو تجویِ چال پر اپنی آنکھوں پر قدم چراتا ہے اس حاکم کا

دو شعراور دیکھتے ہیں

ناخ آئے جنوں مجھ دار کا قربِ بدن ہو جائے گا جو لگائے گا وہ پتھر جزوقتی ہو جائے گا

آتش: آتشِ دم میں دم بپسپ ہے، چمکنے کا نہیں میں بارے

میرے اس کے انقلابی روحِ وقتن ہو جانے کا

ناخ: اب کی بہار میں یہ ہوا جوں اے جنوں سارا لہو ہمارے بدن سے نکل گیا

آتش: جوں جنوں نے قصوں سے مطلق کی تکی میرا لہو ہمارے بدن سے نکل گیا

ناخ: آتش کے کلیات کا مطالعہ کیا جائے تو دوسرے قریب ظریفیں ایک قریب میں ملیں گی۔ اس شاعری

پر لکھنؤ کی تہذیبی لطفا کا اثر ہے لیکن ساتھ ہی آتش کے اپنے حراج کا ہلکا سا اثر بھی رنگ گھولتا ہے۔ ناخ کے ہاں

”مسن“ کا بیان ہے۔ ”مشتق“ ان کی شاعری کا نہ حصہ ہے اور نہ حراج۔ ناخ کے نزدیک یہ سادہ گوہر کا کام تھا جس

پر انھوں نے خوب تنقید بھیجی اور اتنا آتش کے ہاں بیانِ حسن کے ساتھ عشق کا اثر بھی ساتھ چلا ہے۔ مضمونِ آفرینی اور

طائفہ یعنی دونوں کے ہاں موجود ہے لیکن ناخ کی غزل میں جذبہ احساس یا نکل نہیں ہے جب کہ آتش کے ہاں وہاد یا

سازدہ رنگ گھول رہا ہے۔ ناخ اور آتش دونوں کے ہاں خارجیت ہے لیکن آتش کی خارجیت میں اور اسی داخلیت ملی

ہوتی ہے اور اسی لیے درمیانی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ناخ کے ہاں انھوں کی بدشگلی اور جفا کے پاد جو ماضی نہیں ہے۔

ان کے ہاں اکلاؤ اور کا احساس ہوتا ہے لیکن زبان کے زیادہ بے ساختہ و برجستہ استعمال کی وجہ سے آتش کے شعر میں

لطیف بیان پیدا ہو جاتا ہے۔ آتش کے ہاں محاورہ و روزمرہ کے استعمال میں زیادہ دہرایا ہے اس لیے اس میں اردو پن

بمقابلہ ناخ کے زیادہ ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ہم آج آتش کو اس رنگِ سخن (طرزِ بند) سے نہیں

بیکار کرتے۔ یہ تو ناخ کا رنگ خاص ہے جو ان کی انجاء ہے اور آتش بحیثیتِ مجموعی ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔

آتش کا رنگ اگر ہے جو کبھی بھی دوسرے شاعر سے نہیں ملتا اور یہ وہ رنگ ہے جو لکھنؤ کی موجود تہذیب میں

سائس نے رکھی پیدا کیا جاسکتا تھا۔ آتش کی شاعری کا یہ رنگ اس تہذیب کے اس پہلو کی ترجمانی کرتا ہے جو اس دور

میں تاحیول اور جمہوریت ہوا تھا۔ یہ پہلو لکھنؤ کی تہذیب کا وہ پہلو تھا جو لطیف بھی تھا اور محنت بھی لیکن اس دور میں کوئی ایسی

فہم رکھتا تھا۔ آتش لکھنؤ کی تہذیب کے اسی لطیف و محنت پہلو کے روحانی ترجمان ہیں۔

آتش کے بارے میں یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ وہ لکھنؤ میں دہلوی رنگ کے شاعر تھے۔ آتش نے جو شاعری

کی وہ لکھنؤ کے ماحول میں رہ کر ہی کی جاسکتی تھی۔ اس میں لکھنؤی تہذیب کے وہ روح اور پہلو بھی موجود ہیں جو عام طور

پر ناخ اور دوسرے ہم عصر شعرا کے ہاں ملتے ہیں اور وہ پہلو بھی جو کبھی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتے اور جسے غالب

نے ”سچ و دگر“ اور ”میر و شکر“ کہا ہے اور جو آج آتش کی انفرادیت اور ان کا اعتبار ہے۔ یہ رنگِ سخن لکھنؤی تہذیب کی

روحِ لطیف کا ترجمان ہے۔ اس رنگِ سخن میں سرور و انبساط کے جو عناصر ملتے ہیں وہ لکھنؤ ہی کی ہیں۔ یہ اور اسی لیے

ان کے اس حکام کی فضا میں فضا نہیں ہے اور اسی لیے میں نے انھیں ”پہلا شاعر“ کہا ہے۔ آتش کی شاعری میں جو

مردانہ ہیں، جو توانائی، قوت اور حرکت ہے وہ لکھنؤی تہذیب کے اسی مثبت پہلو کا نتیجہ ہے جس پر ہمارے اہل علم و فکر

لگا دوں کی نظر میری طرح نہیں گئی۔ سید احمد انام پڑنے لگا ہے کہ "خود صاحب (آتش) بھی ٹکلی (کھنکھوی) لہاق کے نکالنے سے بیشتر ای رنگ (رنگب نازخ) کے اشعار فرما گئے ہیں مگر طبیعت کی رنگین، شوقی اور برہنگی ان کے اشعار میں شگ (نازخ) کے اعتبار سے کچھ غریب کا ایسا انداز پیدا ہو جاتا ہے جس سے دل کوئی الجھل غزل سرائی کی لذت نصیب ہو جاتی ہے لیکن شگ کے رنگ سے علاحدہ ہو کر جب حضرت خود (آتش) کا طب طبیعت دکھاتے ہیں تو ان کی غزل سرائی اعلاٰ تعریف سے باہر ہو جاتی ہے" [۳۲] یہی وہ دوسرا رنگ ٹخن ہے جس سے خود (آتش) کے زمانے والے اور آج ہم بھی انھیں پہچانتے، سراہتے اور دل میں جکڑ دیتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے آتش کے اس دوسرے رنگ ٹخن کے کچھ شعر یہ سنئے ہیں:

نہ پوچھ حال مرا چوب غنک صحرا ہوں لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہوا
یار کو میں نے مجھے پا رنے سولے نہ دیا رات بھر طالع دیدار نے سولے نہ دیا
کسی نے سول نہ پوچھا دل فلق کا کوئی غریب کے فوٹا خیال کیا کرتا
طلحہ دلم ہی پاس ہے اپنے نہ ملک و مال ہم سے غلاف ہو کے کسے کا زمانہ کیا
خدا سر دے تو سدا سے تری زلف سو پیشاں کا جو آنکھیں ہوں تو نگارہ ہو ایسے سلیجان کا
خون اگر کوچہ محبوب کا رہبر ہوتا کام راول میں قدم کیسے کے اندر ہوتا
یار آٹکا تو تھا صورت دکھاتا میں کسے صحت پنے کا وقت تھا جس دفتر کوئی نہ تھا
میری طرف سے جا کج میرے پسند سے لکل چلی ہے بہت ہی بہن بے برہنہ تیری
سُر ہے شرط مسافر نواں ہتھیرے ہزار دہا ٹھہر سایہ دار راہ میں ہے
جاسر نہ میر ہوا تو خوب ہوا زبانِ غیر سے کیا شرح آرزو کرتے

ان اشعار میں مزاج اور انظہار کا ایک ایسا انگہ پڑتا ہے جو کسی بھی دوسرے شاعر سے نہیں ملتا۔ ان اشعار میں غارتہ اور بھی ہے اور نازکی نظر بھی جن سے ایک ایسا نیا پیر پیدا ہو گیا ہے جو آتش کی پہچان ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کے متعدد اشعار ضرب المثل بن کر ہماری بول چال کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں اور ہر دم ہمارے ذہن میں چپکتے رہتے ہیں:

آئے بھی لوگ بیٹھے بھی اٹھ بھی کھڑے ہوئے میں جا ہی دھوڑتا تری گھٹل میں رہ گیا
سن تو کسی جہاں میں ہے میرا فساد کیا کہتی ہے تھ کو خلق خدا مانا نہ کیا
دوستوں سے اس قدر صدمے ہوئے ہیں جان پر دل سے دشمن کی بدولت کا گھا جاتا رہا
بڑا شور سنتے تھے پہلو میر دل کا جو چڑا تو اک قطرہ خوں نہ نکلا
گئے مٹو بھی پڑانے دیتے دیتے گا لیاں صاحب رہاں بگڑی تو بگڑی تھی، خبر لیجئے وہن بگڑا
جاس خواب کی طرح جو کر رہا ہے یہ قصہ ہے دب کا کہ آتش جہاں تھا
پاداں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا آیا ہے جو دنیا میں تو کچھ نام کیے جا
مقوم کا جو ہے سدا پچھنے کا آپ سے پھیلا ہے نہ تھو، نہ دامن پیار سے
ہر شب شب بربات ہے، ہر روز عید ہے سوتا ہوں ہاتھ گردن مینا میں ڈال کے
صوت مانگوں تو رہے آرزوئے خواب مجھے اوجھنے جا ڈال تو دریا لے پا یا ب مجھے

بت خانہ کھود ڈالے، مسجد کو ڈھائے
 زمینیں جن گل کھلائی ہے کیا کیا
 دل کو نہ توڑے، یہ لہا کا مقام ہے
 دہلا ہے رنگ آسمان کیسے کیسے
 خدا خوش رکھے تھ کو تو جہاں ہے
 بہت آتا ہے مار اسے صبر سمجھیں

یہ صرف چند شعر ہیں جو اہل ادب کی طرف سے لکھے گئے ہیں۔ ورنہ اسی مزاج کے متعدد اشعار آتش کے کام سے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ ان اشعار کے ضرب المثل بن جانے کی وجہ یہ ہے کہ زبان و بیان پر آتش کی طبع معمولی قدرت نے، زندگی کے تجربوں کو اندر سے ادا اور تازگی نظر کے ساتھ، موزوں ترین تفکروں کی خوبصورت بندش میں، اس طرح پر دیا ہے کہ یہاں اشعار ہماری روح کا حصہ بن کر ہماری زبان پر چڑھ گئے ہیں۔

آتش، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، لہول کے شاعر تھے۔ لہول کا مسموع عشق ہے۔ آتش کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے:

عشق کوئی کا باعث عشق چشم دار جانی ہے
 فسون پرواز کی دولت سے یہ بھر جانی ہے

آتش کے ہاں عشق انسانی زندگی کے ایک حقائق جذبہ کا نام ہے اسی لیے اصل کامیابیاں، بدن کی خوشبو کے ساتھ، دماغ کو معطر کرتا ہے اور چمکنے یا سننے والے کو کیف و سرستی کے عالم میں لے جاتا ہے۔ بدن ایک حسین چیز بن کر احساس جمال کو سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ آتش کے ہاں عشق، ذوق و شوق کی طرح، بقواتائی کی علامت ہے اور ساری زندگی کا حامی کرتا ہے۔ دماغ کے ہاں عشق نہیں ہے اور جہاں وہ عشق کا احساس پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہاں وہ دل کو نہیں لگتا اور ایک ادنیٰ ہی چیز اور جھوٹ سا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف آتش کے ہاں وہ روح کا حصہ بن کر ابھرتا ہے اور فطری معلوم ہوتا ہے۔ آتش کے ہاں جسم و روح ساتھ چلتے ہیں اور جذبہ عشق کے اعتبار کو پاکیزہ بنا دیتے ہیں۔ ان کا عشق خیالی نہیں ہے بلکہ، گوشت پوست کے انسان کا عشق ہے اسی لیے ان کے عشق میں زندگی کی حرارت کا شدید احساس ہوتا ہے اور ہر تجربہ جو شعر میں ڈھلتا ہے، فطری معلوم ہوتا ہے۔ اس عشق میں ابھرنے سے اور وصال بھی۔ ابھرنے وصال کی کیفیت اس لیے ہے کہ جہاں آتش کے ہاں وصال کے وقتے کا نام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آتش کے لہجے میں سرستی، ہر شادی، شکاٹ انگیزی اور رقص کی ہی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ میر کی شاعری ابھری شاعری ہے، آتش کی شاعری وصال کی شاعری ہے۔ لیکن ان دو بڑے شاعروں کے مزاج کا فرق ہے جس پر حالات زمانہ نے گہرا اثر ڈالا ہے۔ میر نے عظیم مظاہر سلطنت کی عایشانِ قمارت کو زمین ہوں مارتے دیکھا اور اس کا شدید غم اظہار کیا۔ آتش نے کھنکھاتی فٹنی تہذیب کو رنگ دیا ہاں مارتے دیکھا اور اس کا گہرا اثر اظہار کیا۔ اسی عمل سے میر و آتش کے تخلیقی رویے متعین ہوئے تھے۔ ایک سے شدید احساس ابھروا اور دوسرے سے احساس وصال و انجساط پیدا ہوا۔ میر کی طرح آتش بھی عشق کو زندگی کا لازمی جزو جانتے تھے:

خدا سرودے تو سودا دے تری زلیخ پر چیں کا
 کسی کا ہو رہے آتش کسی کو کر کے اپنا
 خوشا وہ دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری
 خوشا دماغ جسے تازہ رکھے جو تیری
 خیر نہ ہے بجز جو راہ میں تیری نکل چلے
 شل ہو گئے جو پاؤں تو ہم سر کے شل چلے

اس عشقیہ رویے کی وجہ سے آتش کا محبوب بھی انسانی فطرت کے عین مطابق عورت ہے

خود بن کر مرے پاس آجی اے عزرائیل
مرد ہوں عشق میں رکھتا ہوں ذہنِ طوفانی رو سے
آقل کا یہ عشق کسی بازاری عورت سے نہیں ہے جس کا در سب کے لیے کھلا ہو بلکہ ایک پاکیزہ عورت سے ہے۔
عاشق اس غیرتِ عقیس کا ہوں اے آقل
ہام تک جس کے بھی مرغِ طبعیاں نہ کیا
آکھ بھر کر نہ بھی چاندی صورت دیکھی
تقدِ نقاب و قدِ عیا و جواب و شرم
یوسف ہمارا رکھتا ہے دغاں لے لے
چشمِ باعزم کو برقی صحن کرواتی ہے بند
دامنِ مصمتِ خرا آلودگی سے پاک ہے
اسی محبوب کی ہر ہر ادا پر وہ لہلہٹ ہیں:

تازِ بجا و طرز ہے جا۔ اٹھا ہے
خوش رو سے خوش بدلی سے خوش اٹکا ہے
جور و جفا بزر کرے تم خفا نہ ہوں
محبوب کا بھار ہے عاشق کی طرح کیف آئیں بھی ہے اور ہر بار کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ یہاں جسم و روح
ایک ہو جاتے ہیں:

جب دیکھے کچھ اور ہی عالم ہے گھبرا
ہر گھڑی ہر دم ترقی ہے جمالِ یار کو
دوستِ قدرت نے بنایا ہے تجھے اے محبوب
اور یہی عشق اور یہی محبوب حقیقی شعر کا باعث ہے:

بہشتِ فکر سے یار عاشقاں شعر اٹھتے ہیں
زہاں کو اپنی بس اک صحن کا افلاک آتا ہے
آقل کے ہاں حسن و عشق کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ عشق صحن سے کیا جاتا ہے۔ صحن جسم بھی ہے اور روح بھی۔ صحن
و کشش ہے جو کسی کو اپنی جانب کھینچ لے۔ عشق انسان کی اعلیٰ ترین صفت ہے۔ آقل کے ہاں عشق کا رتبہ اتنا بلند ہے
کہ اگرچہ عشق کے ارشاد سے کوئی کاظم ہو جائے تو اس کا ادبِ مومن سے بھرتا ہے:

مومن سے بھرتا ہے کوئی بھی دل
کافر جو بھی عشق کے ارشاد سے ہوا
آقل کے تصورِ عشق میں صحن، عشق کا مرکز ہے اور عشق براہِ مہدی نہیں ہے۔ بے عشق انسان محرمِ راز نہیں ہو سکتا۔ عشق
کا رتبہ صحن ہی سے بلند ہوتا ہے۔ عشق ہی سے شہرِ زمانہ سے کجالتِ ثقی ہے اس دور کی کھسکی شاعری عشقِ شاعری نہیں
ہے۔ وہ بیانِ صحن کی شاعری ہے۔ آقل نے کھسکی کی اس معنوی و بے معنی تعریف کو ختم کر کے صحن اور شاعری کا رشتہ عشق
سے دوبارہ قائم کیا اور اسے جرأت کی ہوں تاک معاملہ بندی و انکار و ٹھن کے موصول سے بچا کر اس میں عشق کی لے
شامل کر دی اور اس طرح کھسکی کی نقابِ قہر کی لطیف روح کو اپنی شاعری میں جذب کر دیا جس کا ہر بار وہ اپنی
شاعری میں اظہار کرتے ہیں:

عشق ہو بندگی صحن سے کیوں کر باہر
دوستِ اللہ کا کیسا ہی عبیر ہوتا
ہوں کے صحن سے ہے نور حق عیاں ہوتا
ہزار پر بھی حقیقت کا ہے گماں ہوتا
عشق شور انگیز بیجا کیجیے
بلوہ کر ہے صحنِ عشقِ افلاک سے یار
نام وہ مشہور ہیں شہرِ حیدر میں مرے
بندۂ احسانِ عشق و جلیقِ فرمانِ عشق

کرتے ہیں آتش اسے آگے ہیں جس کام کو ہم
 جنم عاشق کی طرح آئینے حیران ہو گئے
 حسن جاگیر تری، عشق مرا منصب ہے
 خوب صورت ہو، گدا زار ہو، پاشخوار ہو
 یہ طاقت ہے ہمارے نام پر سرکار سے
 عشق عالی عزت سے حسن و جاہ سے
 نیچے اگر تو لطف ہماری دُش میں ہے
 چاہے ہو چین تو اسی حسن عمل میں ہے

حسن سے عشق کی خاطر ہے خدا نے بھیجا
 حسن وہ ہے کہ جگر میں بھی کرتا ہے اثر
 تو امیر اسے بہت سرکش تو یہ عاجز ہے فقیر
 عشق ہونے میں نہیں ادنیٰ و اعلیٰ کی تیسر
 بادشاہ حسن نے خلعت دیا ہے عشق کا
 حشر تک ہیں ہی رہیں گے غمزہ و انداز و تاز
 مضمون حسن و عشق نہیں کس غزل میں ہے
 شر زمانہ سے نہیں ہے عشق کے نہایت

حسن و عشق کی بھی ایک جاتی آتش کی شاعری کا اقتدار ہے۔ آتش کے پاس جیسے حسن و عشق ساتھ چلتے
 ہیں۔ اسی طرح جسم و روح بھی ساتھ چلتے ہیں۔ حسن جسم ہے اور عشق روح ہے اور ان دونوں کی ایک جاتی سے آتش
 کے پاس یہاں جنم اسنے والہانہ فطری انداز سے شاعری میں آگے ہے کہ اس سرافص و سرشاری کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے
 اور جسم و روح کی سطح پر خالص جسمانی اور خالص روحانی کیفیت ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ایک جہان ہو گئے ہیں۔
 آتش جب بدن محبوب کا ذکر کرتے ہیں تو جہان کے اندر چھپا ہوا والہانہ بین عالم و ہد میں لے جاتا ہے اور چونکہ جسم کا
 وصل سے فطری تعلق ہے تو وصل کا جہان بھی پہری سرشاری و کیفیت کے ساتھ آتا ہے۔ یہاں اس جہان میں لہکی
 لطافت، ایک لہکی "پاکیزگی" کا احساس ہوتا ہے جو کسی دوسرے شاعر کے پاس نظر نہیں آتا۔ اس میں حرارت کی طرح
 کی لذت پہنچتی نہیں بلکہ دم و دماغ کے جسم و وصل کی ہی پاکیزگی ہے۔ آتش کی شاعری وصل کے جذبے کی تعلیم کا بہترین
 ذریعہ ہے۔ آتش کی شاعری عشق و وصل کے فطری جذبے کی تربیت کرتی ہے۔ اس میں شائستگی اور ضمیر آویزا کرتی
 ہے۔ اگر انسان سے جذبہ پہ عشق خارج کر دیا جائے تو وہ حوش ہو جائے اور تشدد اس کی زندگی بن جائے۔ آتش کی منزل
 عشق و وصل کے جذبوں کو تسکین، نرم و ملائم کرتی اور ان میں پاکیزگی پیدا کر کے انسان کو انسان بناتی ہے۔ پہلے جسم یا
 بدن کے بارے میں یہ چند شعر دیکھیے:

ہم کو وصل نہیں سارے بدن میں مو کا
 خوش نما کہتے ہیں کو لے کر یار کے پاس
 نظر آتی ہے کھلی چاندنی جب وہ گھمستے ہیں
 ایسا لطیف و صاف کسی کا بدن نہ ہو
 ہمارے جسم کا کہہ تو ہے حریر کی
 اس دن سے اب تک آنکھوں میں جا رہی حباب ہے
 سوتی ہیں کوٹ کوٹ کے گویا بھرے ہوئے

کیا کہوں اُس بہت کھنی کی مٹا کا عالم
 طرہ زلف ہے زہا نہیں دھار کے پاس
 حسیوں کا تعلق ان کی آرائش نہیں رکھتی
 شرمندہ پیش یار ہیں گل برگ و آئینہ
 اللہ رے اس صنم کے بدن کی خاصیت
 دریا میں ایک روز نہانے گیا تھا یار
 اللہ رے صفائے تن نازنینی یار

ادب و وصل کے بارے میں یہ چند اشعار دیکھیے یہاں جسم و وصل ہے اور وصل روح میں گیا ہے۔ اس وصل میں وہ صحت
 مند چہیت، وہ فطری لہجہ اور وہ پاکیزگی ہے کہ روح تازہ ہو جاتی ہے۔ وصل کی یہ روحانی سرشاری اور کیفیت اجد
 آتش کی نظر آ رہی ہے۔ یہ کھنڈ کی تہذیبی روح کا دلچسپ اظہار ہے جسے کوئی دوسرا شاعر چھو کر نہیں کر سکا

آساں کو بھی نہ جس نے بدن دکھایا
جاسے سے باہر جو شوق ہے تامل ہو گیا
برائگی میں بھی عالم ہے سچ عرواں کا
مپ بھراں سے جو صحت ہو تو تمام کریں
میں برہنہ اسے دیکھوں تو وہ عرواں مجھ کو
نکولے ہیں کس کے بد قہا بگھنہ چھپے

یہاں وصل کے اظہار میں پوری طرح ”مجازیت“ موجود ہے لیکن اظہار کی سطح پر احساسِ مثال و وصل سے ہم کنار ہو گیا ہے اور عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کی گزر گاہ بن گیا ہے۔ آتش کی یہ فزول، جس کا مطلع اور مقطع ہم ذیل میں درج کرتے ہیں، اسی لیے ”شاہ فزول“ ہے:

شب وصل حقی چاندنی کا ساں تھا
بغل میں صنم تھا، خدا عرواں تھا
یہاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے
یہ قصد ہے جب کا کہ آتش جہاں تھا
یہاں جسم و روح، جہنم و عشق اور سرسختی وصل احساسِ مثال کے ساتھ مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ اس استخراج نے آتش کے لہجے میں ایک ایسی توانائی، ایک ایسی سرشاری کی کیفیت پیدا کر دی ہے جو ہمیں صرف آتش کے پاں لٹی ہے۔ یہ لے، یہ سرسختی، اور یہ کیفیت کام آتش کے بلائے مجھے میں سنائی ہوئی ہے اور ان فزولوں میں جن کے مطلع ہم یہاں درج کر رہے ہیں، خصوصیت کے ساتھ موجود ہے۔

بہل مست کی صورت سے گستاخ چلے
جو آنکھیں ہوں تو نگار، ہو ایسے سنہلہاں کا
ہر طفل کی بغل میں گستاخ ہے ان دونوں
آتش ہیں صلیب گردش میں جب پیمانہ آتا ہے
شکر ہے خیر قافل کا شفا اتر
ہر کوئی پاں اپنے اپنے جہنم میں مست ہے
کشتی سے سے مواتی ہے ہوا برسات کی
ماہ نام حقیقت لہذا عشقِ مجازی سے
خوشا داغ جسے تارہ دیکھے بو تیری
کشتی ہے کس طرح سے وہ تیر دیکھے
جس کو سنتا ہوں وہ کہتا ہے کہانی تیری
رہے سوئی، ہی سے یہ کن ترانی
بارغ مراد عشق کی دیوار توڑے
مستوں کو جوش، صوفیوں کو حال آچکے
خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

کوچہ پار میں چلے تو فزول خواں چلے
خدا سوزے تو سودا وے تیری زلف پریشاں کا
بہل کو خار خار دہستاں ہے ان دونوں
مگر اس کو فریب نہ گیس مستانہ آتا ہے
تن سے بار سر آباد سودا اتر
کوچہ دلبر میں میں، بہل چمن میں مست ہے
بادیاں کا کام کرتی ہے گستاخ برسات کی
خدا یاد آ گیا تھو کو تیر کی بے نیازی سے
خوشا، دل کہ ہو جس دل میں آرزو تیری
کب تک وہ زلف دیتی ہے آزار دیکھے
کون سے دل میں صحت نہیں جانی تیری
سیہر میں نہیں عاشق ہوں جانی
بہر خطاب، عارضی دلدار توڑے
کیا کیا نہ رنگ تیرے طلب کار لگے
ہوائے دور سے خوش گوار راہ میں ہے

ان غزلوں کا جو مخصوص لہجہ ہے وہ آتش کا منفرد لہجہ ہے، یہی وہ لہجہ ہے جس سے ہم آتش کو پہچانتے ہیں۔ یہی لہجہ ان کی شاعری میں اثر دیتا ہے کہ جادو چکا تا ہے۔ آتش کے ہاں جو جسم درج اور من و معنی کی یک جہتی ٹھہراتی ہے اس کا تعلق اس روپے سے ہے جس سے ان کی اپنی زندگی عبارت ہے۔ ان کی شاعری میں تصوف اسی طرح سر جو ہے جس طرح گلاب کے پھول میں رنگ بھی ہوتا ہے اور خوشبو بھی اور ان دونوں کو گلاب سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ آتش ایک درد بھری مشعل انسان تھے۔ فقیری، بے نیازی، استقلال کے مزاج کا حصہ تھے۔ جو کل، چل، علم اور مہر و نگران کا طرز زندگی تھا۔ اسی لیے وہ تاریخ کی طرح نہ کسی کے سامنے جھکے اور نہ درباروں سے وابستہ ہوئے۔ بدوائے فخر و ساری زندگی گزاردی۔ نعران کی بھڑکی نہیں تھا بلکہ ان کے لیے فخر کا مقام تھا اور زندگی کی طوالت کا نشان تھا۔ فخر نے انھیں تمام رسوم دنیا سے بالاتر کر دیا اور خود بخود ان کی رسوم سے ان کی وہ پاک تر ہو گئے۔ فخر و تکبر کے لہجے میں سرشاری اور جانتیت پیدا ہوئی۔ ان کی شاعری خود ان کی زندگی سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے اور اس زندگی اور اس ماحول سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ خواجہ میر درد کی طرح اور ان کے بعد پہلی مرتبہ محسن ہوتا ہے کہ آتش کے لیے "صوف برائے شعر محقق خوب است" جنہیں ہے بلکہ تصوف ان کا مزاج، ان کا طرز زندگی اور ان کے تحقیقی رویوں کا حصہ ہے۔ تصوف کی سطح پر وہ کمال کے شاعر ہیں۔

یہ کیفیت اسے ملتی ہے جو جس کے مقدور میں منے لاف و زخم میں ہے، نہ شہت میں، نہ سافر میں ان کی عشقیہ شاعری میں جو درد، جو گہرا تعلق، لطافت، پاکیزگی، مہاس اور دعاویت ہے، جو تحمل اور مردانہ پن ہے وہ اسی صوفیانہ مزاج کی دہین ہے۔ آتش جو وصل کا ذکر بار بار کرتے ہیں اور عریاں ہونے کو عریاں کرنے کی جرات کرتے ہیں اس کا تعلق بھی اسی طرز فکر سے ہے۔ ان کے متعدد شعرا میں مجازی و حقیقی کا طرح طرح سے ذکر آتا ہے:

جوں کے حسن سے ہے نور حق عیاں ہوتا	مجاز پر بھی حقیقت کا ہے گماں ہوتا
اس بہت بے دہی کی زلفوں کا اشارہ ہے یہی	اس بلا میں وہ پختہ نہیں ماحق ہوں جواہر کے
لہذا وہ آگیا مجھ کو جوں کی بے نیازی سے	ماہ نام حقیقت نہداً معنی مجازی سے
گزرا مجاز سے تو حقیقت بھی مجھے	قراں کا سامنا تھا جو ابجد تمام کی

صوفیاء کے نزدیک مہیا محبوب کی کشش اور "جذب و تصرف فی القلوب حقیقۃً و افعال حق ہیں۔۔۔ معشوق کی صورت میں جو جذب و دلربائی ہوتی ہے وہ بلا حقیقت حق تعالیٰ کی جانب سے ہوتی ہے۔۔۔ حسن صوری کے ساتھ معنی مجازی مشاہدہ حق ہے" (۳۳) آتش کی عشقیہ شاعری کو اس درج سے دیکھیے کہ تو ایک نیا روشن پہلو سامنے آتا ہے جسے صوفیاء "مرح" کہتے ہیں۔ آتش کے ہاں شراب و ہادہ کا ذکر بھی بار بار آتا ہے، اس کا تعلق بھی صوفیاء کے "محمود مکر" سے ہے۔ آتش کی شراب، ان کے عشق کی طرح زندگی کی علامت ہے جو خود زندگی میں نئی روح چمکتی ہے۔ آتش کی شاعری کی سرسنتی و سرشاری بھی اسی صوفیانہ کیفیت کا نتیجہ ہے۔

آتش کے کلام میں صوفیانہ و ماہرہ و اطوار و باطنی اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوئی ہیں جیسے سستی، دغا، دغا، روح، وطن، مہربت، جسم خاکی، جسم مثالی، دیوار، پردہ، ذکر، نوا، صفائے قلب، پردہ غفلت، دیر و دم، موجود، سہیت ہے معرفت، اوراک، اسم اعظم، دہلی، شمس، سحر و دل، آزاد ہر، قدیم، سالک، مکان، دلا مکان، جبر و اختیار، باطن و ظاہر، مہاز و حقیقت، بے ثباتی، ترک رسوم، دھڑ بے دھڑ، ان کے اشعار میں وہ "مرح" بھی ملتے ہیں جن کا وہ تصوف کے

مکان میں کھتا ہے۔ تصوف فقر آتش کا بنیادی بلا ہے جس کا گہرا اثر ان کی شاعری پر پڑا ہے۔ پرہیزگارستان حسین نے لکھا ہے کہ آتش کی ”زندگی شاعری و دقوں میں تصوف کی روح، صوفی کی وسعت نظر اور مصلائے قلب، قناعت پندی اور استغنا کے وہ جلوے نظر آتے ہیں کہ انھیں صوفی شعرا کی بزم میں جگہ دینا غلط نہ ہوگا“ (۳۳)

اس دور کی تصوفی شاعری میں تصوف کا اثر بہت کم نظر آتا ہے لیکن آتش نے اپنی شاعری میں تصوف کا چراغ روشن کر کے اپنی خلقت کو قاتنی سے باطنی دارالست کے چراغ جلانے اور اردو شاعری کو ایک بہار رخ و بیاوردور تاج کے لیے دھتے کی راگنی نہیں تھا۔ آتش کے کلام میں جوتو قاتنی اور عارفانہ وجدان نظر آتا ہے اس کا طرزِ بیخ تصوف ہے۔ اس دور میں آتش کی شاعری وہ چراغ ہے جس نے اس دور کے باطن کو روشن کیا اور اس کی خدادادیت میں داخلیت کا عنصر شامل کر کے اس کے قواذن کو برقرار رکھا۔ اگر اس دور سے آتش کی شاعری کو خارج کر دیا جائے تو آج اس دور کی اہمیت نہ صرف باقی نہیں رہتی بلکہ معلوم ہوگا کہ طرزِ زمین میں ایک ہی طرح سے بار بار اہل چلا یا جا رہا ہے۔ آتش کی شاعری کے بغیر یہ دور محروم اور عاودہ کا دور بن کر رہ جاتا ہے۔ ٹھکنے کے اس ماحول میں جو وہاں خداداد آتش کی آواز ایک نئی آواز ہے۔ آتش کے تصوف کی وسعت و اہمیت کا اندازہ کرنے کے لیے یہ چند شعرا دیکھیے:

بستی قاتی سے قصہ روح ہے سوئے عدم	دل کو خوش آتی ہے غربت سے وطن جاتا ہوں میں
جسم مہا کی کے تھے جسم مٹائی بھی ہے	اک قبا اور بھی ہم زیر قبا رکھتے ہیں
اس شخص جہت میں خوب تری جھو کر میں	کیسے میں جیل کے مجبور تھے چار سو کر میں
دیدار عام کیجیے پر وہ انصاف ہے	تا چند بندہ ہائے خدا آرزو کر میں
عقل کو بھی دیدار کا پرہہ نہ کرے یار	عاشق کو جو اندر سے فردا ہے تو یہ ہے
پرہہ الفت انشاؤں نظر یار ہے	دیر و حرم میں نہ جاؤ صوفی نے سوچو کو
سوا حیرے کسی کا دھیان آتا ہو تو کافر ہوں	دوئی جس دل میں ہے وہ دل نہیں ہے جسم احول ہے
مرغ روح قیدی ہے جسم کے قتل سے	صورت قفس چھوڑا جب اسے رہائی ہے
ایذا میں روح ہے تنہا خانہ شراب سے	پائے سجدہ الجھا ہوا ہے رکاب سے
سیر اردوں سے کنہ حقیقت کھلی گئے	باہر نہیں کتاب کا مطلب کتاب سے
وطن میں اپنے اہل شوق کی طرح	سڑ میں روز و شب ریک رواں ہے

یہاں شعرا نے نہ کہ اب چند شعرا اور دیکھیے۔

ہاں اور دہر میں تری منزل کہاں نہ تھی	یوسف نہ جس میں ہو کوئی ایسی دکان نہ تھی
دل لگی اپنی ترے ذکر سے کس رات نہ تھی	محب تک شام سے پانچ کے سوا بات نہ تھی
صاف ہے وہ یہ صورتیں ہیں اس کی صنعتیں	اللہ ہے قدیم، یہ عالم جدید ہے
چلا وہ راہ جو ساک کے خوش پا آئی	ظہر گھا جو کہیں بولے آٹا آئی
صرفت میں حیرتی ذات پاک کے	اڑتے ہیں ہوش و حواس اور اک کے
گئی ہے روح یہ کہتی ہوئی بدن میں سے	فنا ہے غیر جو ہے اللہ یار باقی ہے

یہاں اشعار ہیں جن کا براہِ راست تعلق روایت تصوف اور صوفی کے تجربوں سے ہے۔ ان اشعار میں تصوف کے بنیادی

تصویرات اور تجزیوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ ہر شاعری، اثر و تاثیر کے ساتھ، پوری طرح باقی رہتی ہے اور آتش کی فکر کو نمایاں کرتی ہے۔ آتش کی شاعری میں تصوف کا یہ اثر پہلو میں خوشبو کی طرح ہے جسے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ تصوف نے آتش کو فطری بنیاد میں فراہم کی ہیں جہاں سے وہ خدا کا نکلتا اور انسان کے مسائل اور دشمنوں کو ہار کر کرتے ہیں۔ آتش کی اخلاقی شاعری بھی اسی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ آتش کے لیے صوفیانہ فکر کے لئے ایک خاصہ خوبصورت دور ہے جن کی شاعری کے مزاج رنگ کا اثر آتش کے ہاں موجود ہے۔ اظہار شاعری ایک ہر اثر قبول بھی آتش نے وہ کی زمین میں گھس ہے جس کا مطلع ہم اوپر درج کر چکے ہیں اور جس کا مطلق یہ ہے:

آتش یہ وہ نہیں ہے کہ جس میں ہے قول درد "دل ہی نہیں رہا ہے جو کچھ آرزو کرے۔"

امام غزالی نے "بحر الخلق" میں لکھا ہے کہ تصوف کا "سحر ازل معرفت ہے اور اس کا گوہر یقین ہے۔ مگر وہم ہمال ہے اور اس کا گوہر حیرت ہے۔ مگر وہم اصدائیت ہے اور اس کا گوہر حیات ہے۔ مگر چہام رایت ہے اور اس کا گوہر بقا ہے۔ مگر وہم الوہیت ہے اور اس کا گوہر وصال ہے۔ مگر ششم ہمال ہے اور اس کا گوہر رعایت ہے۔ مگر اطمع مشاہد ہے اور اس کا گوہر فکر ہے" (۳۵) ان سب درجوں کے اثرات آتش کی شاعری میں چاہا ملتا ہے اور جنس ان کی زندگی میں بھی دیکھا جاسکتا ہے مثلاً وحدت الوجود آتش نے ایک لے اٹھا کر اسے اس طرح بیان کیا ہے:

کس آئینے میں نہیں جلوہ گزرتی قتال تجھے گھٹتے ہیں ہم این وایں نہیں معلوم

نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں بھوک کوئی آئینہ خانہ کا رخسار ہے لہوائی کا

اور یہ پوری منزل جس کا مطلع یہ ہے:

صحن پر ہی اک جلوہ مستان ہے اس کا ہشیار وہی ہے کہ جو دیکھتا ہے اس کا

اسی طرح آتش کے ہاں "منانے قلب" کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

نظر آیا تھا تائے جہاں جب بند کی آنکھیں منانے قلب سے پہلو میں ہم نے جام ہم ہلا

چاروں طرف سے صورت چاہاں ہو جلوہ گر دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

دعا گئی نے کیا کیا عالم دکھا دیے ہیں یہ یوں نے گزریوں کے پردے اٹھا دیے ہیں

اسی طرح "ساج" کی انتہا یہ ہے کہ عارف ساج کو باخبر کے واسطے کے بغیر مٹا ہے اور اسی لیے وہ میں آتا ہے کہ اسے ساج میں حق کی آواز سنائی دیتی ہے۔ آتش کے یہ شعر دیکھیے جن میں حق کا یہی سادہ سا جھرا لیا گیا ہے:

صوفیوں کو وہد میں لاتا ہے نظر ساد کا شہ ہو جاتا ہے پردے سے تری آواز کا

اسی طرح شراب معرفت سے عارف دلوں جہانوں سے پاک ہو جاتا ہے اور دوست کے مشاہدے میں اسرار پائے لگتا ہے:

دور گردوں تھا خدا و خدا کہ یہ دور شراب دیکھتا ہوں جس کو میں اس انجمن میں مست ہے

لی ہے ہم کو بھی غم خانہ اٹلاک میں راحت سر بانے ہاتھ رکھ کر سوتے ہیں زیر سو برسوں

آتش کی شاعری میں سرشاری، وہد اور مسرتی تصوف ہی کے راستے سے آئی ہے۔ توکل، تقاضا، تقدیر پر ایمان اور دوسرے دیے اسی صوفیانہ فکر سے ان کے ہاں رنگ بھرتے ہیں:

نہ کیجیو سر آتش پہ اپنا سایہ تا فقیر کے ہے بیان پر تھائے سلطان ملک

قصہ فکر سے محفوظ ہوا ہوں ایسا
خدا کو اہل توکل ہیں جانتے رازق
کسی کو ملک دیا ہے کسی کو مال دیا
مقسم کا جو ہے سو وہ پچھنے کا آپ سے
آتش کے ہاں اخلاقی موضوعات کا راسخ بھی تصوف کے مرغزار سے لگا ہے۔ ان کا تصوف ایک مرد آزاد کا تصوف
ہے جس کی منزل اخلاق ہے۔ اخلاق سے انھوں نے انسان کی قوت عمل کو ابھارا ہے۔ عالی معنی کا درس دیا ہے اور عظمت
انسان کو مرکزی حیثیت دی ہے:

انھیں ہے دوست داری میں کامل نہیں ہے تو
کام بہت سے جواں مرد اگر لیتا ہے
مرثعہ سناں کتاب ہے دم نہ مارے
ہاراں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا
طوب فطرت میں نہ کھو ہنگام بری رانجاس
لذت کو ترک کر تو ہو دنیا کا رنج دور
نہ تو بھوکے ہوئے تھے ہم نہ تو پیاسے پیلا
گدا و شاہ برابر ہے خاک کے نیچے
آتش کی شامری زندگی کے شعور سے جڑی ہوئی ہے۔ وہ اپنے تجربوں اور مشاہدات کو شعر کا جامہ پہناتے
ہیں اور اسی لیے عام مسائل حیات بھی ان کی شامری میں ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ وہ ان مسائل کو تنقیدی نظر سے
دیکھتے اور زندگی کی دائمی قدروں کا ابھراک حاصل کرتے ہیں۔ مادی لیے ان کے بہت سے شعر لکھتے ہیں جیسے ہیں:
کسی نے مول نہ پوچھا دل فطرت کا
چپ رہو دور رہو متھ نہ مرا کھلوا
نہ کہ رندوں سے حرف سخت واعظ
کھلی ہے حالت میعاد میں ہماری آنکھ
خراب معنی نہ ہو کسی کی کوئی نہ مردود و رستاق ہو
فراق کو کچھ دہری نے کہا تھا کہ آتش تو غزل میں ایسے اخلاقی مضامین کا بادشاہ ہے:

عقیدت انسان آتش کا خاص موضوع ہے جو ان کی فکر کو تنگ دلی و تعصب سے بلند اٹھا کر بلند مشربی کی
طرف لے جاتی ہے۔ انسان مظہر نور الہی ہے۔ حسن معنی نے صورت انسان سے عکس کیا ہے۔ آدم خاکی میں اسرار
پچھے ہیں۔ وہ گنج پناہ ہے:

جیسے آتش نہ کوئی آدم خاکی کو حشر
گنج پناہ ہیں تصرف میں نبی آدم کے
دینہ عارف سے سب دیکھا تو یہ روشن ہوا
نہیں اسرار سے یہ خاک کا پتلا خالی
کان سے لعل۔ یہ دریا ہے گوہر لیتا ہے
مظہر نور الہی حسن معیت خاک تھا

حسن معنی نے کیا صورت سے آدم کی تصویر
جانچی کی دلیل ہے یہ سجدے سے ابا
سجدہ گاہ قدسیاں یہ کعبہ دکن ہو گیا
جانچی کو حقیقت آدم مہاشا نہ تھی
اس روئے نے آتش کے انداز فکر کو روشن خیالی، وسیع افق اور انسان پرندگی کی دولت سے مالا مال کیا ہے۔ یہاں
سب انسان ایک سطح پر آ کر کھڑے ہوتے ہیں۔

دل کی کدو دیکھیں اگر انساں سے دور ہوں
دوبہ خشک کے ایماں کا یقین ہو کیوں کر
سارے نکال کھڑے مسلمان سے دور ہوں
نہ مسلمان ہیں ثابت نہ تو احمد کاشانی
کنز و اسلم کی کچھ قید نہیں اسے آتش
شیخ ہو یا کہ برہمن ہو، پر انساں ہونے
ذہب نہیں ہے کوئی، ملت نہیں ہے کوئی
ہم کیا کہیں کسی سے کیا ہے طریق اپنا
زندگی کے گہرے تجربوں سے پیدا ہونے والی یہ کشادہ دلی ان کے اندازِ نظر میں راجائیت اور ان کے بچے کو احتیاج و عطا
کرتی ہے۔ فرات نے لکھا ہے کہ ”مجھے اردو شاعری سے اس لیے محبت ہے کہ وہ ہم کو اپنا انسان ماننا سکھاتی ہے۔“
اب تک ہم نے آتش کی شاعری کا مختلف پہلوؤں سے جائزہ لیا ہے لیکن بحیثیت جمہوری ان کی شاعری کے
ایک حصے نے روحِ مصر کا روشنی آفتاب سے جوڑ کر انھیں اس دور کا سب سے بڑا شاعر بنا دیا ہے۔ آتش کے ہاں فکر
و اسلوب بل کر ایک اکائی بنتے ہیں۔ فکر کا اظہار انھوں نے محتاج ہے۔ معنی و فکر کے تعلق سے جتنے مولوں الفاظ ہوں گے
ان کا ہی شعر نفاذ ہوگا۔ بحرِ موزوں انھوں کو جس طرح بندش میں لایا جائے گا اسی مناسبت سے شعر کے حسن و تاثیر میں
اضافہ ہوگا۔ اسی کی طرف آتش نے اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

ہا دیں دل نہ کیوں کر شعر آتش
معا بندش ہے، معنی طوِ صورت
حقیقی سطح پر فکر و معانی کے احراج سے آتش کی شاعری تصویر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان کے شعر چاندِ کرمو اس
خیال کی تصویر بنا سکتا ہے جو شعر میں پیش کیا گیا ہے۔ آتش کی شاعری کے بڑے حصے کا یہی حرج ہے کہ وہ یہی ان کی
شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ آتش اسی لیے شاعر کو ”مصور پیشہ“ سمجھتے ہیں:

ہمارا شعر ہر اک عالم تصویر رکھتا ہے
مرقع جان کر ذی فہم دہاں مول لینے ہیں
یہ شاعر ہیں الٰہی یا مصور پیشہ ہیں کوئی
نئے نئے زبانی صورتیں ایجاد کرتے ہیں
اب تک ہمارے مصوروں نے غالب و اقبال کے اشعار کی تصویریں تو بنائی ہیں لیکن آتش کی طرف کسی کی توجہ نہیں گئی۔
مصوروں کے لیے کام آتش ایک ایسا مرقع ہے جس میں فکر و احساس اور ہڈی کے مختلف رنگ و رنگ ہر لطیف پہلو ایک
شعروں میں ادا کر کرتے ہیں کہ جن سے مصوری کے نئے کمر آہا کیے جاسکتے ہیں۔ آتش کے ہاں اظہار کی سطح پر شاعری اور
مصوری ایک ہو جاتے ہیں۔ آتش کے ہاں ہر خیال تصویر بن کر سامنے آتا ہے اور ہر احساس ہر ہڈی پائی تصویر بن کر
اُترتا ہے لیکن ان کا حقیقی قتل ہے جسے انھوں نے دو شعروں میں بھی بیان کیا ہے:

سکھچ دیتا ہے ہموں شعر کا خاکہ خیال
فکر و تخیل کام اس پر کرتی ہے پرواز کا
بندش الفاظ جلائے سے گلوں کے تم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرقع ساز کا
آتش کے ہاں حقیقی قتل کے چادر مٹے ہیں (۳۶) یعنی خیال، فکر و تخیل، بندش الفاظ اور مرقع سازی۔ یہ چاروں بل کر
حقیقی شعر کا باعث ہوتے ہیں۔ ان میں سے اگر ایک بھی کم ہو یا کسی میں کوئی کسر رہے گی تو شعر بھی اسی اعتبار سے کمزور رہے

جاسے گا۔ آتش کے ہاں بنیادی اہمیت "خیال" کی ہے اور خیال میں جذبہ احساس، مشاہدہ اور تجربہ شامل ہیں۔ مرثعہ سازی کو آتش اولین اہمیت ٹھکانے دیتے جیسا کہ تاریخ اور ان کے دور کے دوسرے شعرا دیتے ہیں اسی لیے ایسے شاعروں کو دور "مرثعہ ساز" نہیں مانتے:

اصل سے لب، دُور سے دنگاں کے ہے مضمون پانچوتا مرثعہ ساز تو نہیں آتش مرثعہ ساز ہے یہاں آتش نے مرثعہ سازی کو اصل شاعری قرار نہیں دیا۔ مرثعہ سازی جب بندش، اتفاقا نظر نگہیں اور خیال کے ساتھ ایک جان ہو جاتی ہے تب ہی زعمہ شعر مضمون لیتا ہے اور تصویر بن جاتا ہے۔ آتش میں استخوانی عمل کمال کا تھا۔ جیسے وہ من کو مشتق ہے اور ہم کو روح سے ملا کر ایک کر دیتے ہیں، اسی طرح خیال کو طرز ادا کے تلف عناصر سے ملا کر سونا بنا دیتے ہیں اور ان کا شعر روشنی دینے لگتا ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آتش زبان کے شعر کو بھی قابلِ اعتبار نہیں سمجھتے کہ زبان کا بچکا شعر کو لاپ کر دیتا ہے۔

جب نہیں ہے جو سوا ہو شعر کوئی سے خراب کرتا ہے آتش زبان کا بچکا آتش کے طرز ادا کا تجربہ کیا ہے تو معلوم ہوگا کہ اس میں زبان و جان کی سطح پر "خیال" کو دور "ادب" کا ایک ایسا آہنگ پیدا ہو گیا ہے جس میں شاعری بھی ہے اور نثری بھی اور جو آتش کی انفرادیت ہے اسی لیے بہت کم شاعروں کے ساتھ مصرع زبان ذو خاص و عام ہوئے ہیں جتنے آتش کے ہیں۔ ان کے طرز ادا میں مصداق اعداد ہے۔ آتش کے کام میں غالب سے زیادہ تصویریں ابھرتی ہیں۔ رنگینی بھی ان کے ہاں کمال درجے کی ہے۔ آتش نے جو نتائج استعمال کیے ہیں اور مدعا سے لفظی کو جس طرح برتا ہے، شعر پڑھتے ہوئے ان کی طرف ہمارا دھیان نہیں جاتا بلکہ ان سب عناصر کے گلاب سے جو چرچر دھو دھو آتی ہے وہ ہمیں لے آؤتی ہے اور بعد میں جب ہم تجزیہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ نتائج نے، لفظوں کی بندش نے، خیال کی لفظوں کی مدد سے تصویر اتارنے کے عمل نے، شعر کے من میں اضافہ کیا ہے لیکن یہ سب عناصر فطری طور پر اس شعر کا ایسا حصہ ہیں کہ ان میں الگ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ سب اس اکائی میں شامل ہو گئے ہیں جسے ہم شعر کہتے ہیں۔ آتش کے ہاں مفرد مرکب تنجیہات کا اسی لیے زیادہ استعمال ہے۔

آتش کے مطلعے خاص طور پر ایسا طرز رکھتے ہیں کہ خود مطلع پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے آؤں گے۔ بعض مطلعوں میں غزل کی پوری افشا قائم ہو جاتی ہے اور پھر وہی افشا ساری غزل میں رنگ بھرتی ہے۔ ان مطلعوں میں زبان کا کلیہ جب لطف پیدا کرتا ہے اور بندش کی جستی، نگہ و خیال کی لطافت ایسی جاشنی پیدا کرتی ہے کہ ہم شعر کی گرفت میں آ جاسکتے ہیں۔ پچھلے مضامین میں ہم نے بہت سے مطلعے بطور مثال پیش کیے ہیں۔ ان کے پڑھنے سے مطلعوں کی افشا اور من کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ویسے بھی مطلع کو غزل کا سب سے خوبصورت شعر ہونا چاہیے۔ غزل میں بھی واحد قافیہ بند شعر ہوتا ہے جس میں قافیہ اور ردیف شکر شعر کے من کو اچا کر کرتے ہیں اور ہم غزل کے ساتھ ہو لیتے ہیں۔

آتش نے ردیفوں کو بھی طرز ادا سے ملا کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر کے لہجے میں من و شاعری پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے ہاں قافیہ و ردیف ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر چلتے ہیں اور ایک لہجہ کو ختم دیتے ہیں۔ اکثر غزلوں میں ردیف، دہرہ و دہرہ کا محاورہ کے استعمال سے، شعر کے خیال میں رنگینی پیدا کر دیتی ہے اور ایسی ہی شاعری

کو ختم دیتی ہے کہ قوتِ اعتبار بڑھ جاتی ہے اور غور و ادب کا لہجہ سے مل کر ایک وحدتِ بین جاتی ہے۔ روحِ دل کے استیصال کے قطعی سے بھی آتش کے شعرا ایک مثال کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً یہ چند غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہم اوّل میں درج کرتے ہیں:

آئینہ سینہ صاحبِ نظر میں ہے کہ جو تھا	چہرہ شاید مقصودِ عیاں ہے کہ جو تھا
دل چھٹ کے جاں سے گھر کی منزل میں رہ گیا	کیسا رفیقِ ساتھ سے مشکل میں رہ گیا
سن تو سنی جہاں میں ہے میرا فساد کیا	کہتی ہے تجھ کو خلقِ خدا کا تہانہ کیا
پیار عشقِ رنج و محن سے نکل گیا	بے ہمارہ محو چہا کے کفن سے نکل گیا
ایک دن فرصت جو میں برکتِ قسمت مانگا	دیوہ تر فوج کے طوفاں کی رخصت مانگا
جب کہ رسوا ہونے انگار سے بچ بات میں کیا	اے صنم لطف ہے پردے کی ملاقات میں کیا
دل شہیدِ رہِ فناں نہ ہوا تھا سو ہوا	ٹکڑے ٹکڑے ہو کر جاں نہ ہوا تھا سو ہوا
آنکھوں سے اس پری کے دلِ ناتواں گرا	کہیں تک آنکھوں کو چڑھا کر رہ گیا
سرکات کے گرد بیٹے قافل کے حوالے	ہمت مری کہتی ہے کہ احسان ہالے

آتش کے ہاں ردِ ہف خود خیال کو ایک نئی وسعت دیتی اور زبان کے مختلف پہلوؤں سے معنی کو روشن کر دیتی ہے۔ ان کے ہاں ردِ ہف حیرت کا عالم پیدا کرتی ہے اور طرزِ شعر کا طرزِ صورتِ مضامین جاتی ہے۔

آتش کو زندگی سے پیار ہے۔ زندگی سے یہ پیار وہ انسانی روح ہے جو شمیمیت اور سرگِ کائنات دیتا ہے اور رجائیت کو اس کی جگہ لاکھڑا کرتا ہے۔ آتش کی شاعری میں جو سرشاری، جو پائین اور جو حوصلہ مندی ہے، وہ اسی روح سے پیدا ہوئی ہے جس میں ان کی آزاد فنی، سپاہیانہ و صوفیانہ مزاج نے خوب صورت رنگ بکھولا ہے۔ ان کا شاعرانہ لہجہ بھی اسی مزاج سے پیدا ہوا ہے۔ آتش کا یہ شاعرانہ لہجہ اردو شاعری کا نیا سرمایہ ہے اور یہ لہجہ نصیحت کی دہلیز ہے:

دنیا میں آگے جی نہیں جانے کو چاہتا	دل کش ہر اک دکاں ہے باز دل فریب
دنیا کی ہے نہ فکر نہ مہنی کا ترور	آتش کیو آئی ہے طبیعت کدھر انکی
سربلے ساں کٹھنچے پر دم نہ مارے	منزل ہزار سخت ہو ہمت نہ ہارے

اسی روح سے ان کے ہاں گرمی کا کام پیدا ہوئی ہے اور اسی روح سے زندگی سے معمور طرزِ فکر پیدا ہوا ہے جس میں جذبہ احساسِ اقوام کے ساتھ، اثر کا جہاد، جنگ کا ہے۔ ان کی شاعری میں اثر دہا شیعہ کا راز یہ ہے کہ وہ خیال و احساس کا رشتہ زندگی کے تجربہ و مشاہدات سے جوڑے رکھتے ہیں۔ فارغ کی شاعری تجریدی ہے اور وہ خیال کی یہ دہاڑ سے معنی کا رشتہ تلاش کر کے بہت دور کی کوڑی لاتے ہیں۔ آتش کی شاعری واقعیت کی و جھپٹی ہے۔ آتش حسن کا عشق سے طارک ایک کر دیتے ہیں۔ فارغ کے ہاں حسن عشق سے الگ ہو کر آتا ہے۔ آتش کا کام ہنر و فن نہیں کرتا۔ ان کے ہاں جدتِ خیال بھی ہے اور ندرتِ ادب بھی۔ حسن کا لطیف پہلو ان کی شاعری کی منفرد خصوصیت ہے اور جس کے بڑا ایسا ہی پہلو کا اعتبار آتش کا کمال ہے۔ بدینہ محبوب بھی دل سے گزر کر نظر آتا ہے۔

لطیف جاں سے ہر اک عضو حق نظر آیا

گزار کے دل سے مرے وہ بدن نظر آیا

بدینہ اصل میں جو طہارت و پاکیزگی کا احساس ہوتا ہے اس کا سبب بھی یہی ہے۔ آتش نے قدیم و مدرود علامت

شاعری کوئی زندگی والی ہے۔ - وہ کہتے ہیں:

یہ آرزو تھی تجھے گل کے رویہ کرتے

ہم اور بھلی ہے تاب گھٹکو کرتے

تو یہاں گل و بالبل کی فرسودہ عکاسات دوبارہ زندہ و تازہ ہو جاتی ہیں۔ دوسری قدیم عکاسات مثلاً باد و سنا فرخ جس و آشیان، یوسف و زلیخا وغیرہ کے ساتھ بھی یہی صورت سامنے آتی ہے۔ ان کی غزلوں میں حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے غم اور ان کی خوشی میں، ان کی حسرتوں اور آرزوؤں میں حرکت کا پہلو موجود ہے۔ نگرہ باز کارواں، ریگ و راں، درخان، گردش، وغیرہ الفاظ اسی حرکت کے ترجمان ہیں۔ ان کی شاعری میں جو "آواز" ہے وہ سب دوسری آوازوں سے الگ و مختلف ہے مثلاً ان کی وہ غزل لکھی جس کا مطلع یہ ہے:

مگر اس کو فریب ترکسب مستانہ آتا ہے

اچھی ہیں مٹیں گردش میں جب بیانا آتا ہے

یہ چندہ شعری غزل ہے۔ مطلع چھ کر ایک عجیب سی کیفیت عادی ہو جاتی ہے جو آخری شعر تک قائم رہتی ہے۔ یہ کیفیت اس آواز میں ہے جو آتش کی آواز ہے۔ حراج کے اعتبار سے اس میں خارجیت موجود ہے لیکن یہاں خارجیت کھنکھوئی خارجیت سے بالکل مختلف ہے۔ اس غزل میں رقص و وہد کی سی جو کیفیت ہے وہ دراصل آتش کی اسی آواز سے پیدا ہوئی ہے جو ان کی روح سے غزل کی خارجیت میں شامل ہو کر اس میں کیف پیدا کر دیتی ہے۔ غالب کی غزل کے مقابلے میں اس غزل کا رنگ دھما ہے جو میر کی آواز کو ایک انفرادی صودے دے دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ آتش جس کیفیت میں یہ غزل کہہ رہا ہے وہ کیفیت انہیں اُڑا کر نہیں لے جاتی بلکہ آہستہ خرام کر دیتی ہے مگر الفاظ اور ان کی بندش اس کیفیت میں چارہ کھول رہے ہیں۔ یہ آہستہ خرامی درپائے کوئی (کھنکھوئی) کی یہ کیف آہستہ خرامی ہے۔ اس قسم کی متعدد غزلیں ان کے کلیات میں ملتی ہیں اور ان سب غزلوں میں مخصوص کیف اور مخصوص رنگ مطلع ہی سے چارہ بگائے لگتا ہے مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہم نے کچھ صفحات میں درج کیے ہیں یا وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع یہ ہیں:

دہی ہے ایک قصوہ خیالی رویہ برسوں

تصور سے کسی کے میں نے کی ہے گھٹکو برسوں

ہم اور بھلی ہے تاب گھٹکو کرتے

یہ آرزو تھی تجھے گل کے رویہ کرتے

غزائے بھن سے ہے جاتی، بہار راہ میں ہے

ہوائے دور سے خوش گوار راہ میں ہے

آیا ہے جو دنیا میں تو کچھ نام کیے جا

باروں کی طرح لطف و کرم عام کیے جا

ان سب غزلوں میں حراج اور کیفیت کا ایک خاص تسلسل ہے۔ ان غزلوں سے فطرتی شاعری کا ایک وسیع نیا دور شروع ہوتا ہے جیسا غالب کی غزلوں سے شروع ہوتا ہے۔ غالب کی آواز میں آتش کی آواز بھی شامل ہے بھول و مٹلی ۳۳۳ قتل کی غزل کا یہ نشہ اور یہ رنگ..... شعرائے ماضی کی تمام مائوس آوازوں سے علیحدہ ہے ۳۳۴ ان کی غزلوں میں لفظ و حراج کا ایک خاص تسلسل ملتا ہے جو نظم کوئی کے درخان کا قوس خیمہ ہے۔ آتش کی غزل نظم حیات ہے اور انسانی زندگی سے ہمارے تکرار کرتی ہے اسی لیے وہ آج تک اردو شعرا کے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہو رہی ہے۔

میر جہان و دہوں ہے روزانہ دیوار کو

خاک سے دھن خیموں کی بنی ہے ہر مگر

آتش نے حراج کی طرح پہلے سے تو یہ زبان کے اصول طے کر کے زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ نعرہ، بولی جانے والی زبان کے متحرک و زندہ روپ سے اپنی شاعری کا تعلق قائم رکھا اور اس طرح زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال

کر کے اسے ایک ایسی صورت عطا کی جو نہ صرف زندہ و متحرک ہے بلکہ جس میں زندگی کے بڑے، چھوٹے اور اہم و نہایت تجربوں کے اعتبار کی قوت بھی موجود ہے۔ آتش کے پاس اردو زبان کا روم ہو جاتی ہے۔ آتش نے بھی "طرز جدید" میں مضمون بندی کی۔ وہ اہلاد میں تاریخ کی تحریک سے وابستہ تھے لیکن انھوں نے اپنی شاعری کا زندگی کے تجربے سے گہرا تعلق پائی رکھا۔ انھوں نے اردو شاعری کے رموز و کنایات کو وسعت دی۔ ان میں زندگی کے نئے پہلو اور مٹی کے نئے رنگ بھرے۔ ان کی غزل اردو غزل کی بڑی روایت سے جڑی ہوئی ہے جس میں میر، سہروردی اور درویشی شامل ہیں اور استاد مصطفیٰ بھی۔ آتش کی غزل اسی روایت کا حصہ ہے جو راز آگ کے پھل کر غالب کی غزل سے جاتی ہے۔ غالب اسی لیے آتش کو ان شعرا کی صف میں گننا کرتے ہیں جن کی شاعری، قاری شعرا کی طرح "پنچرے و دگرے" کے ذیل میں آتی ہے۔ آتش نے اردو غزل کو ایک دلچسپ و صفا کی اور اردو زبان کو زندہ دردوں و متحرک صورت دے کر اسے میرا نفس کے استعمال کے لیے چار کر دیا۔ بھول سرور آتش کے پیراؤں کا تصور دیکھیں ہے۔ انھیں نے جس عروج پر تخیل کو سوارا اسے جو اپنی آتش نے عطا کیا (۳۸) ضرورت اس بات کی ہے کہ "دو زبان غالب" کی طرح کلاں کا احاطہ کر کے کوئی فضل حق خیرا ہادی کیا "دو زبان آتش" بھی مرتب کر دے۔ آتش کی آواز میں نئی جوت چمکانے کے قوی امکانات موجود ہیں۔ آتش کو خود بھی اس کا احساس تھا:

مرا دو زبان ہے اسے آتش خزانہ ہر اک بیت اس میں ہے گنج مہمانی
عالم جو تھا مطلع ہمارے کلام کا کیا ام اعظم اپنے دامن سے نکل گیا

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں تاریخ نے "طرز جدید" کی تحریک میں ہندی الاصل الفاظ شاعری سے خارج کر دیے تھے آتش اس تحریک میں تاریخ اور غالب ملی پیشی کے ساتھ شریک ضرور تھے لیکن خود انھوں نے اپنی شاعری کے حواص کو ایک فطری رنگ دینے کے لیے عام بول چال کی زبان اور دوزخ و دھواں کو پوری دھواں کے ساتھ استعمال کیا اور ہندی الاصل الفاظ کے استعمال کو بھی ترک نہیں کیا۔ تاریخ کے آخری دور میں بول چال کی زبان کے عام الفاظ شاعری میں استعمال کرنے کا رجحان دوبارہ مقبول ہونے لگا تھا جس پر ملی اوسط رنگ اور رنگ بلی خاص طور پر غیرہ کے ذیل میں بحث آگے آئی گی۔ یہی نہیں بلکہ آتش نے اردو زبان کے فطری رنگ کو قائم رکھنے کے لیے قاری تراکیب کو بھی استعمال کے ساتھ استعمال کیا۔ ان کی قاری تراکیب نہ صرف قریب الطعم ہیں بلکہ انھیں جس طور پر وضع اور استعمال کیا گیا ہے شعر پڑھتے ہوئے ان کے مٹی بھی واضح ہوتے جاتے ہیں۔ آتش کے پاس یہ تراکیب عام طور پر، روایتی کے ساتھ، جزو شعر بن جاتی ہیں اور بھاری ہن کا احساس پیدا نہیں کرتیں۔ ان کی یہ تراکیب زیادہ تر دو یا تین لفظی ہوتی ہیں جیسے "مگان، انگہ سوزاں۔ سینہ صاحب نظر اں۔ نیم بے سرو پا۔ سینہ صد چاک۔ شوقی راستہ منزل۔ رو بہ خوف مشتق۔ تیر باداں جا۔ حسرت و اوار۔ جاسے جان عالم۔ صید کشتی۔ جوش بلی انگ۔ پاس رسوائی۔ منگی آواز جس۔ اندر پست و بلند۔ کاروان کہتہ گل۔ صورت نقش قدم۔ اساتذہ زلف شب گوں۔ شاہراہ اسکی سواہم۔ چشم زخم سوزاں۔ نوح شوقی پر عباس۔ جنش ایدوئے قافل۔ سنبہ باو بھاری۔ پنچرے مڑگانا جاہن۔ صدر ریش قلم۔ مشق خاک بے نیاز۔ سوز غم فرقت۔ نہا رنگہ رنگیں۔ شکرانہ آج جا۔ لکھن باغ حسن۔ شکار دل شوریہ حرات۔ سرور غیر۔ آتش گل۔ بھوم جلوہ یار۔ چشم معنی آشا۔ طوف جرم دل۔ شام شب فرقت۔ شاعرانہ باتوں میں۔ پردہ ناموس محبت۔ خیال کیے سوئے چٹکس۔ وغیرہ۔

آتش کی ان تراکیب کے حواجز میں اردو میں شامل ہے۔ ان میں وہ گہری فادیت نہیں ہے جو غالب کی تراکیب میں ملتی ہے اور وہ دہراری پن ہے جو تاج کی تراکیب میں ملتا ہے۔ یہ تراکیب شعر میں ردائی و برکتی پیدا کرتی ہیں اور سنی و مشہوم کو جامعیت کے ساتھ جان کرنے کی قوت دیتی ہیں۔ یہ تراکیب اردو زبان کے حواجز سے قریب تر ہیں۔ اب نکستہ دہلی کی بندگی سے آزاد ہو چکا ہے۔ وہاں اردو زبان کا اپنا حواجز قائم ہو چکا ہے اور نکستہ کی زبان مستحکم کر سارے ہندوستان میں رائج ہو چکی ہے۔ صغیر بکرائی نے لکھا ہے کہ اہل دہلی "جو بکولائے تھے اس کی ترقی انھیں لوگوں کے ساتھ ختم ہو گئی اور وہ طرز زبان انھیں کے مرتے مر گئی۔ اب جو زبان تمام ہندوستان میں ایک طرح پر جاری ہے اور جو خود دہلی کے برتاؤ میں آگئی ہے وہ زبان تو ہرگز دہلی کی نہیں کیوں کہ شعرا نے آخر میں دہلی ذوق و سوسن و غالب تک میں..... دہلی میں اس طرز زبان کا، جو نیم دہلوی اور داغ دہلوی کی جڑی لوار ہے، کہیں پائی نہیں اور نکستہ میں یہ زبان میر تقی کے آٹری زمانے سے کہ ۱۲۴۵ھ (وفات مصر) سے قبل کا زمانہ ہے اور مسکنی کے آخر وقت سے کہ ۱۲۴۳ھ (سال غریہ و پناہ پر ایران عظیم مسکنی) ہے، انھیں تاج و آتش کی بدولت جاری اور خاص و عام کی زبانوں پر ساری تھی، آفران کے شاگردوں نے ترقی کر کے تمام ہندوستان کو نکستہ کا مقلد بنا دیا" (۳۹) آتش نے وہ قدیم الفاظ بھی استعمال کیے جو تاج اور ان کے شاگردوں نے ترک کر دیے تھے اور وہ بعدی الاصل الفاظ جو عام و خاص کی زبان پر جاری اور اردو زبان کا حصہ تھے مثلاً

موا	موا فرزند اگر تو داغ دل فہم المہل پایا
کرنجی	اے صنم میری کرنجی آنکھ سے ثابت ہوا
پر چھا کرنا	قصہ طوفانی تھا، وہ باتوں میں پر چھا کر دیا
نہوڑانا	لمحہ شہیر معشوقوں کا نہوڑانا گردن کا
بجلی	ماشتوں سے اپنے وہ بجلی بھری ٹیڑھی ہوئی
بھکوات	دیکھوں بھکواتے کنویں ہاؤ ڈنڈھاں کیا کیا
داں	بے اہل داں ایک وہ ہر رات مر جاتا رہا
یاں	روح جنت کو گنجی جسم گلی یاں رہ گیا
گھونٹ گھونٹ	لوہ کے گھونٹ گھونٹے ہیں ستائے یار پر کیا کیا
پتا	نہ گز جاتا تو پتا تو ہوتا
پختے الٹا	اڑکے ایسے مرے پختے کہ مشدد ہو گیا
کھٹکا	ممس کے دل کو ہے مہندی کے چہرہ کا کھٹکا
چٹکا	خراب کرتا ہے آتش زبان کا چٹکا
خضدی	خضدی کے گمرو یار کے خال یہ نہیں
پنہا	پنہائی دلوں کی بدھی جو تپنے نے میری
ٹپٹ پٹپٹے	اب کرے ٹپٹ پٹپٹے گرم اپنی دکان دلدی
ساکھ ڈھاک	ساکھ ہلا ہے کیا کیا پھولا جو ڈھاک ہن میں

نئی بات	نئی کی بات میں وہ کیا کرتے ہیں نگار
نگلی (نگلی)	نگلی تو تاج یار کی یہ نگلیاں نہیں
ذاب	نستے ہیں اب تو عاشق و معشوق ذاب میں
نستے	وہ اپنے دیا بستے کی چوٹی کو کسرتے ہیں
سوج	ہر چند سوج سوج کے ہوں لاکھ من کے پاس
نست	طبع روشن کی تو نیت مرغ آفتل خوار کو
پر چھاواں	تن محروم کا میرے چہ سے اس پر جو پر چھاواں
ہسی دھڑی بکسوا	گاہ سسی کی دھڑی ہے گر نکسوا پان کا
دھک کی	دھک کی نودن سے بہتر ہے
نارے	ذری طبع سے چھانٹے ہیں خاک نارے
نگھا	اس کے ماتھے کا نگھا داغ پادشاہی ہے
ترا چتر	سنی میں نے بہت تریا چتر کی کہانی ہے
چکھی	چکھی خواب کرتی ہے مال حرام کی
چنا	یہ کیا آدر ہے تھک کو نہیں چچا جو پانی ہے
کاتی	جس نے ہاتھ سے ہونے لگتی تھی دیکھا بھڑکا
گدڑی	بھگدڑی جو ہے گدڑی نہیں ٹھک مٹھو
خیمے	وہ خیمے ہیں بیک کے دھار کے لیے
پر چھتی	ہال ہا کی پر چھتی دھار کے لیے
احی	سایہ نے دی دھنی جو ترے آستان پر
نکھیرے	چالوں کو اپنی بول کے ہیں نکھیرے
چھاوا	آہوئے چٹم چھاواے کو ہیں پھلے والے
مرخوں	یہ مرخوں کا ترے پادگار باقی ہے

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آتش اپنی زبان شاعری کا رشتہ عام بول چال کی زندہ زبان سے برقرار رکھتے ہیں اور وہ ان الفاظ کو اپنی غزل میں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اس سے نہ صرف تاج کے "طرز" بچ "کی گئی ہوتی ہے بلکہ ایک دیار جہاں بھی سامنے آتا ہے۔ تاج کی وہ بات کے بعد ان کے شاگرد، جن میں علی اوسط رتبہ اور خوبہذیر و طیرہ شامل ہیں، آتش کی طرح انسانی اور بول چال کی زبان کے الفاظ اپنی شاعری میں پھر سے استعمال کرنے لگتے ہیں جس سے شاعری میں اردو پن پیدا ہو جاتا ہے اور قاریت کا جذبہ قائم ہونے لگتا ہے۔ آتش کی کوشش یہ رہی ہے کہ وہ اپنے ذمہ شاعری تجربوں کو اس زندہ زبان میں بیان کریں جہاں کے چاروں طرف بولی جا رہی ہے۔ وہ تاج کی طرح پہلے سے ملے نہیں کرتے کہ یہ الفاظ استعمال نہیں کیے جائیں گے اور اعلان ان کی یہ صورتیں ہوں گی۔ وہ تو جس طرح زبان کو نستے اور بولتے ہیں اسی طرح اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں۔ روزمرہ کا ہمارا وہ سے

اس میں درجہ اولیٰ پیدا کرتے ہیں۔ اب دیکھیے کہ ”کیا“ کو ایک مصرع میں دو طرح سے استعمال کیا ہے۔ ایک کو درجہ اول کی صورت میں اور ایک کو چھوڑ کر صورت میں: ”ج“ کیا جو نہ چلا کر چلا کر کیا اور یا کو گڑے میں۔ آتش ہوئے گا اور چادریں گے دلیر ہو کر یا کھٹک، بولی جانے والی زبان کے معین مطابق استعمال کرتے ہیں اور پہلے سے متروک الفاظ کی ضرورت پڑا کر سامنے نہیں دیکھتے۔

- ج چہ چار ساز داند ہوئے گا گوش کو
ج سرو گز چادریں گے گل خاک میں مل چادریں گے
ج رنگ از چادریں گے روئے سر ہم کا نور کا
ج اگر اتر ادا ہوئے حق تو اب کا جزا

اور ساتھ ساتھ یہ جدید صورت بھی ان کے پاس ملتی ہے: ”ج“ ہر ہو جانے کی کسل کے سہارے میں فقیروں کی۔ اسی عام بول چال کی زبان کے مطابق بعض الفاظ غلط تلفظ کے ساتھ بھی اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں مثلاً کفارہ کے بجائے ”کھارا“ یا کدھارے ”ج“ کہو عشق ہیں ہم، ہے یہ کفارہ پناہ آتش کا یہ شہر چاہیے۔

ماضی کا جتازہ ہے ملا راہ میں پیارے تو بھی تو مشیت کوئی دو کام کیے جا
عام بول چال میں ”مٹا بیوت“ ”کو“ مشیت“ بولتے تھے جس کے معنی ہیں جتازہ کے مراد چلا۔ آتش نے اسے بول چال کی زبان کی صورت میں ہی میں استعمال کیا ہے۔ اسی طرح ایک ہی مصرع میں ”شکر اور شکر“ استعمال کیے ہیں۔ یہ آج بھی عام و ملازم میں دونوں طرح سے بولے جاتے ہیں: ”ج“ شکر شک سے ہے تو شکر سے شک لذت یا ”ج“ شکر خودوں کو رزق اللہ پہنچاتا ہے شکر سے۔ اسی طرح ”مٹکی“ ”بجائے“ ”کھٹی“ استعمال کیا ہے۔ ”فی الواقع“ کے بجائے ”فی الواقعی“ استعمال کیا ہے:

- ج فی الواقعی ہے پارتی ترک جری آگھ
ج عقل سے ہوتا ہے فی الواقعی چال خالی
ج فی الواقعی مقام سبیا بلند ہے۔

اگر ”فی الواقعی“ ایک بار استعمال میں آتا تو کہا جاسکتا تھا کہ آتش بھول سے اسے استعمال کر گئے ہیں لیکن اگر ملاحظہ کریں تو مختلف غزلوں کے قافیہ مختلف شعروں میں استعمال کر کے یہ بتا دیا ہے کہ بول چال کی زبان میں اصل زبان اسے ”فی الواقعی“ ہی بولتے ہیں اور انھوں نے اسے اسی طرح استعمال کیا ہے۔ جو صحن آزاد نے لکھا ہے کہ کسی نے آتش کے شعر پر اعتراض کیا کہ ”تجسم“ ترکی زبان کا لفظ ہے اور ”گ“ پر فاش بولتے ہیں۔ آتش نے جواب دیا کہ جب ہم ترکی میں کہیں گے تو ”تجسم“ کہیں گے۔ اس سے اس بات کی بھی تصدیق ہوئی کہ آتش اردو زبان کے دھوکہ دہری زبانوں سے الگ تسلیم کرتے تھے اور اس کے مزاج کو انھوں نے کالی کے مطابق لفظ دروزمرہ اور کھارہ استعمال کرتے تھے۔ انشاء اللہ خاں انٹانے بھی یہی اصول بتایا ہے کہ ”بیر لفظی“ کو اردو و مشہور شاعر عربی یا شاعر فارسی یا ترکی یا سرائیکی یا پنجابی یا پرتگیزی یا اردو نے اصل لفظ یا شاعر یا گج آں لفظ لفظ اردو است“ (۳۰۰) آتش نے اسی اصول پر فی الواقع عمل کیا اور اس کے استعمال کو بول چال کی زبان کے مطابق کر کے صحیح ہونے کی ضرورت کو ہی اسی طرح یہ چھ استعمال اور دیکھیے۔

پک بول بجائے پک بولیں اسے ساتھ ساتھ کافور مری پک بولیں

فرشیہ کی خاتون سے خوش ہوئی سے اس کی ساری خال سے ہے طرز اس ساری کے فتن میں ستری اس کو میں تو شہ ہے تو کل ستری کا غلطانی اپنے افسوں کی جو غلطانی دکھاؤں میں اسے افسان (افسان) غالب افسان سے جو افسانہ کوئی نہ تھا

امان فون کے مسئلے میں بھی آفتل ناخ کے بجائے ہول چال کی زبان کی جیڑی کرتے ہیں اور حسب ضرورت اہل دہلی کے مطابق اسے استعمال کرتے ہیں مثلاً مع فرار و دھم سے انسان کو حواس اٹھاتا ہے مرکب ہے یہ سرتا پا خطا نے اور لسیاں سے خیال خام ہے انسان کو دہلی سے گناہی کا ناخ اور شاکر وہ ناخ نے فارسی مصادر کا استعمال ترک کر دیا تھا آفتل کے ہاں بھی یہ ایک آدمہ جگہ ہی ملتا ہے بعد مردن بھی اسے گا شوق مرغانی تھے

آفتل کے ہاں محاورات عام طور سے استعمال ہوئے ہیں جن سے شعر میں لطیف بیان پیدا ہو جاتا ہے مثلاً

مرد بھڑا اہل قبلہ سے بھڑا منہ کیٹیجی کی خراب کا
مال بچنا ہماری مال چکی شربت دیا ہر کیا کیا
چلتے اڑنا اڑ گئے ایسے مرے چنگے کر شہر ہو گیا
پاؤں ٹوٹنا پاؤں ٹوٹیں ترے سے عمر وہاں
لنگی کے چراغ جلاتا لنگی کے چراغ طور کے اوپر جلاؤں میں
لوہے کے پتے چھتا پاس دھریاں ہوں جو لوہے کے پتے بھی چھتا
گھٹی گھٹا گھٹی گھٹا کی آئینہ سہروا کی
پھولے نہ مانا بائیس ناخ میں پھولے نہ مانا ہوتی
مردے کیخیزنا چہرہ سے ہنس نہ گور کے مردے کیخیزنا
اسی طرح بے شمار محاورات ہیں جہاں کے اکتھا بیان کے تاویل میں جتنے ہوتے ہیں۔

آفتل کے ہاں متج کی یہ مختلف صورتیں ملتی ہیں:

ج رہیں غلابہ حیا کی یہ پست فطرتیں

ج جڑیاں منت کی بھی بہنیں تو میں نے بھاریاں

ج چاندنی راتیں بکا یک ہو گئی دھندل رہیں

ج بھر گئے ہیں یاریوں ہی اپنی اپنی یاریاں

ج کرتے ہیں وہ جوارض و سہا کی جھڑکی

ج یہ مہملوں کا تر سے یادگار ہوتی ہے

ج یہ فخر شہر ہے خندہ مہملوں کا شہر

انگریزی افکار اور حکومت کے زیر اثر اب روز روز انگریزی الفاظ بھی عروج ہو کر، نئے سادہ قہقہہ جی و سادہ قہقہہ جی کا خاصوں کے

ساتھ مذاہن میں داخل ہو رہے ہیں اور عام طور پر بولے اور کہے جا رہے ہیں۔ آتش نے اپنے بعض شعروں میں انہیں استعمال کیا ہے مثلاً

پلٹن (پلیٹون) تیار رہتی ہے سب مڑگاں کی پلٹنیں دشمنانہ یار ہے کہ جزیہ فرنگ کا
 رفل (رائفل) اتنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو ہم سامنے ہوں اور تمہاری رفل چلے
 اب وہاں آتش سے چند حقوق استعمال دیکھیے جن میں فصل، خمیر، متعلقات، فصل، حرف و ہوا وغیرہ شامل
 ہیں اور جناب بدل گئے ہیں:

تک (تک) کہوں میں شکار لٹی کہاں تک آتش

بھجے (بھجے پر) سیر وہوں سے کہ حقیقت کھلی بھجے

ہم کو (ہم پر) واقعہ منصوبہ کن کر کھلا ہم کو پیداؤ

خوشی بجائے خوشی خوشی ہوتے ہیں ہواں جاہن کریم خراب کا جہذا

شاہی بستی خوشی موت کے آنے کی ہوگی اس قدر شاہی بھجے

انہوں کے صبح معشر کا ہے آنکھوں کو انہوں کے اشتیاق

پر سے شام گل پر سے کیا قہار میں کہ نیک کو اسیر

میں سے نقل گئے ہیں وہاں میں سے ہو کے وہاں تک

کہے رکھنا کچھ کہتے ہیں ہم اٹھر ہے خرما

ضرور (ضرورت) حاضر ہیں جان و دل جہ کی کو ضرور ہوں

اٹل ہے خانہ خراب تلوں کی اٹل ہے شرارتیں

اٹل کی طیش دورا وہیں اٹل کی تو کہتا ہوں جو دورا

ذری (ذرا) دکھلا ہے اب زکس اٹھلا کوڑی آگ

اتھ کھنکا نہیں اٹھ کھنکے کا یہ ہو جو ہے داخل بھاری

اٹل دہلی "بات کرتی ہے"۔ "موت آتی ہے"۔ "نکلی گرائی ہے" بولتے ہیں۔ اٹل کھنکے "بات کرتا

ہے"۔ "موت آتا ہے"۔ "نکلی گراتا ہے" بولتے ہیں۔ آتش نے اٹل دہلی کی بیرونی کی ہے مثلاً

موت آتی ہے اس وصف بیرونی سے تو موت آتی ہے بھر

نکلی گرائی ہے بھلا یہ سہا ہے ہی نکلی گرائی ہے

دھونی نکائی ہے در فریا اس پر بل کتاب دھونی نکائی ہے

آتش نے تاریخ کے "طرز ہدیہ" کی شاعری میں تو ضرور بیرونی کی لیکن جہاں تک زبان کے رد و رد

دہکارہ کا تعلق ہے اس طرح رہتا جس طرح وہاں سے بولتے یا بول چال میں سنتے تھے اس لیے زبان کے تعلق سے وہ

تاریخ سے الگ ہیں۔

اب اگلے باب میں ہم چند دوسرے شعرا کا ذکر کریں گے جنہوں نے تاریخ کے "طرز ہدیہ" کی عمر اور

توسیع کا کام کیا۔ ان شعرا میں اٹل اور سب تک کا نام لیا گیا ہے۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحی، نظام امدادی مصطفیٰ، ص ۳۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء۔

[۲] ایضاً

[۳] سوانح لکھنؤ (سرتاب، روزنامہ) نہایت حسین خاص عظیم آبادی (قلمی) بحوالہ "دعوتِ آتش کے قدیم ترین قلمی و مطبوعہ نسخے"..... از آؤ اکبر حیدری کاٹھیری، مطبوعہ "نقوش" (سالانہ) لاہور، ص ۳۸، نقوش شمارہ نمبر ۱۳۳، ۱۹۸۶ء۔

[۴] ریاض الفصحی، بحوالہ بالا، ص ۴

[۵] آپ کا ذخیرہ عبدالرؤف حضرت، ص ۱۲، لکھنؤ ۱۹۱۸ء۔

[۶] گلشن بہار، نواب مصطفیٰ خاص شیخ، ص ۷، فولکلور لکھنؤ

[۷] آپ کا بحوالہ بالا، ص ۱۸

[۸] خوش سحر کڑی، سعادت خاص، ص ۳۸، مرتبہ مشتاق خواجہ، (جلد دوم) ص ۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۹] آپ کا بحوالہ بالا، ص ۱۳

[۱۰] گنجین زمانہ، قاضی عبدالغفور، ص ۱۵۱، ص ۱۵۲، ص ۱۵۳، ۱۹۶۲ء۔

[۱۱] قیصر اردو، (جلد اول)، نکال الدین حیدر، ص ۳۳۳، فولکلور، ریپس لکھنؤ ۱۸۹۹ء۔

[۱۲] ایضاً، ص ۳۳۳۔

[۱۳] ریاض الفصحی، بحوالہ بالا، ص ۴

[۱۴] حصہ چہارم، مرتبہ فاضل بیٹش، جلد دوم، ص ۶۱۳، مطبع فولکلور لکھنؤ ۱۳۸۵ھ

[۱۵] تذکرۂ نادر، نگاہ ملی خاں، نادر، مرتبہ مسعود حسن، رضوی، ادب، ص ۱۸، کتاب گز لکھنؤ ۱۹۵۷ء۔

[۱۶] اردو، ابن اہل واسطہ، ص ۳۱۹، ۳۱۹، مطبع مولوی محمد حسین، لکھنؤ

[۱۷] "دعوتِ آتش کے قدیم ترین قلمی و مطبوعہ نسخے" اکبر حیدری کاٹھیری، ص ۴۹، نقوش شمارہ ۱۳۳، لاہور ۱۹۸۶ء۔

[۱۸] دعوتِ آتش، ششم، مصطفیٰ، ص ۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۳ء۔

[۱۹] دعوتِ آتش کے قدیم ترین قلمی و مطبوعہ نسخے، بحوالہ بالا، ص ۳۱

[۲۰] ایضاً، ص ۳۸، ۶۶

[۲۱] (الف) مقدمہ نکاح آتش، ظیل الرحمن اعظمی، ص ۴۹، انجمن ترقی اردو، ہند، ملی گز ۱۹۵۹ء، (ب) داستان

آتش، شاد عبدالسلام، ص ۵۲، مکتبہ جامعہ، ملی، ۷۷، ۱۹۷۷ء، (ج) خواجہ حیدر علی آتش، محمد اکبر، ص ۳۳، ساہتیہ اکادمی، نئی

دہلی، ۱۹۸۹ء۔

[۲۲] تذکرۂ شعراء، ابن طوقان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۳۹، پٹنہ ۱۹۵۳ء۔

[۲۳] کلیات آتش، ص ۳۰۳، نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۹ء۔

[۲۴] جلوسہ مختصر، فیض بکرائی، جلد دوم، ص ۱۰۹، آریہ پارس ۱۸۸۵ء۔

[۲۵] ایضاً، ص ۱۰۷

- (۳۶) تذکرہ ہے بنگلہ (کلمی) خیراتی مال ہے بنگلہ میں ۳۵۰ روپے لاہوری، احمدی نقلی تراجم مکتوبہ کتب خانہ
- (۳۷) تذکرہ ریاض الفضا، مصنفی، مجملہ والا میں ۵۔
- (۳۸) خطوط غالب (جلد دوم) مرتبہ نظام رسول میر میں ۵۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
- (۳۹) ایچ اچ ایمان ششم، نظام ہدایتی، مصنفی، مرتبہ نور الحسن نقوی، میں ۵۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۳ء
- (۴۰) ایچ ایم ۲۸-۲۹
- (۴۱) بہارِ حیاتِ سخن، مطبوعہ مطبعہ لکھنؤ، کانپور ۱۹۷۷ء
- (۴۲) کاشف المصطفیٰ: امداد نامہ اثر، (جلد دوم) میں ۱۶۵، مکتبہ حسین آباد لاہور ۱۹۵۶ء
- (۴۳) ستر و گہراں، شاہد حسین محمد زوی، میں ۱۳۳، مجلسِ روایتی، کراچی (طبع سوم) ۱۳۰۰ھ
- (۴۴) آتش کی صوفیاں شاعری، ماحتمل نام حسین، میں ۱۱۳، ماہنامہ نقوش، شمارہ ۸، لاہور ۱۹۳۹ء
- (۴۵) بحرِ اکتید، خواجہ احمد فرازی، میں ۲۷، ترجمہ محمد زید راجھا، تہذیبی، پبلشنگ ہاؤس لاہور ۱۹۸۹ء
- (۴۶) (الف) خواجہ حیدر علی آتش، مادرِ گلشنی، زبانِ کانپور، جلد ۵۳، شمارہ نمبر ۳۷۵، اکتوبر دسمبر ۱۹۲۹ء۔
- (ب) سمرت سے بصیرت تک، آل احمد سرور میں ۷۰، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۷۳ء
- (۴۷) مقدمہ کام آتش، مجلسِ انجمنِ اطفالی، میں ۱۰۸، انجمن ترقی اردو، دہلی، ۱۹۵۹ء
- (۴۸) سمرت سے بصیرت تک، آل احمد سرور میں ۸۱، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۷۳ء
- (۴۹) جلوسِ شعر، بغیر بنگلہ نامی (جلد دوم) میں ۷۰، آردو بہار ۱۸۸۵ء
- (۵۰) اور دینے لطافت، انکشافِ حاس، انکشافِ طبع، مجلسِ لکھنؤ ۱۹۶۶ء

پہلا باب

چند دوسرے شعرا: طرز جدید کی تکرار و توسیع

علی اوسط رشک: نظم و نثر

شاگردان تاریخ میں علی اوسط رشک کا نام اس لیے ممتاز ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنے استاد کی پیروی کی بلکہ ان کے مخصوص طرز سخن اور زبان و بیان کے اصولوں میں نئے رنگ شامل کر کے نئے امکانات کو بھی قائم کیا۔ رشک ساری عمر تاریخ سے اپنی عقیدت کا مکمل کراٹھا کرتے رہے جس کی گواہی ان کے تینوں دیوان آج بھی دے رہے ہیں۔

نصاحت ہو، بلاغت ہو کہ تحقیق نہ ہو گا کوئی تھو سا جائے تاریخ
جو ہوتے صائب و سلیمان و سہی تو خالی بھر بھی رہتی جائے تاریخ

سید علی اوسط نام، رشک شخص (۱) (۱۳۶۸ء تا ۱۳۸۳ء مطابق ۳-۱۷۹۳ء تا ۱۸۶۷ء) کو ایک جاوید خطاب (۲) سید سلطان (م ۲۱ رمضان ۱۳۱۹ء) (۳) کے بیٹے فیض آباد میں پیدا ہوئے (۴) ایک شعر میں خود بھی اٹھا کر لیا ہے۔
فیض آباد رشک میں کیوں کر نہ ہو کالہ ہے خاک فیض آباد کا

رشک نے اپنی بڑی کی وفات پر ۶ قطعات تاریخ کہے (۵) جن سے معلوم ہوتا ہے کہ زود رشک نے ۲۳ ربیع الثانی بروز جمعہ ۱۳۵۱ء میں وفات پائی۔ وفات کے وقت ان کی عمر چالیس سال تھی۔ ۲۲ سال ان کا روز بروز راج قائم رہا گو یا شادی کے وقت ان کی زوجہ کی عمر ۱۸ سال تھی۔ قطعات میں درج ان معلومات سے یہ بات سامنے آئی کہ اگر سال وفات ۱۳۵۱ء سے ۳۰ کم کر دیے جائیں جو وفات کے وقت ان کی عمر تھی تو زود رشک کا سال ولادت ۱۳۲۱ء برآء ہوگا ہے۔ یہ شادی ۲۲ سال رہی یعنی ۱۳۵۱ء - ۲۲ = ۱۳۲۹ء میں رشک کی شادی ہوئی۔ اس وقت ان کی زوجہ کی عمر ۱۸ سال تھی یعنی ۱۳۲۱ء + ۱۸ = ۱۳۲۹ء اس طرح بھی سال شادی کی تصدیق ہو جاتی ہے۔

ایک قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ رشک کے والد کی وفات ۱۳۱۹ء میں ہوئی۔ اس وقت رشک چھوٹے تھے اور انھیں تربیت کی ضرورت تھی۔ یہ تربیت ان کی چچی (م ۱۲۳۳ء) نے کی۔ گو والد کی وفات کے وقت رشک کی عمر اس گیارہ سال ہوگی۔ اگر گیارہ سال بھی مان لی جائے تو ان کا سال ولادت والد کے سن وفات کے تقاضے سے ۱۳۱۹ء - ۱۱ = ۱۳۰۸ء برآء ہوگا ہے جس کی تصدیق ان کی بڑی کے سال ولادت سے بھی اس طرح ہوتی ہے کہ اگر رشک اپنی بڑی سے تین سال بڑے تھے تو ۱۳۱۱ء - ۳ = ۱۳۰۸ء کا سال ولادت نکلتا ہے۔ اس سے پتا چلا کہ شادی کے وقت ان کی عمر ۲۱ سال تھی یعنی ۱۳۲۹ء - ۱۳۰۸ء = ۲۱

خوش معرکہ تربیت سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳۳۱ء میں بہونگم کی وفات کے بعد رشک کلہوڑا لکھے (۶) اکسٹم آنے سے پہلے بھی دو شاعری کر رہے تھے اور میر تقی کو غزل سکھاتے تھے جس کی تصدیق اس قطعہ تاریخ وفات سے

ہوتی ہے جو رنگ نے میر تقی میر کی ولادت (۱۲۶۰ھ) پر لکھا تھا ۱۷ اس سے یہ نتیجہ بھی نکلا ہے کہ رنگ کی شاعری کا آغاز شادی (۱۲۶۹ھ) سے یکدم شروع ہوا۔

رنگ صاحب علم انسان تھے۔ فن شعر اور علم عروض پر گہری نظر رکھتے تھے۔ فن لغت سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ لغتوں کے پارانہ تھے۔ علم عروض سے واقفیت کی یہ شہرت تھی کہ میر و زبیر صاحب نے جب کسی کا ایک شعر سن کر اسے موزوں کہا اور شاعر نے کہا کہ میر غلطی اوسط سے اسے موزوں قرار دیا ہے تو سبائے جواب دیا کہ ”اگر میر غلطی اوسط صاحب سن چکے ہیں تو موزوں ہے“ ۱۸ سعادت خاں ہاسر نے انھیں ”زیر علم سے آراستہ و جواست ۱۹ اور حسن الحسنوی نے ”محقق علم شعر“ ۱۰۰ لکھا ہے۔ یادداشتیں جیسا کہ لکھا ہے انھوں نے میر تقی میر سے اصلاح لی اور بڑی سہولت (والدہ اصل الدولہ) کی وفات ۱۲۳۱ھ کے بعد جن کی سرکار سے وہ وابستہ تھے۔ اصل خاندان کے ساتھ فیض آباد سے کھٹو غفلت ہو گئے اور کھٹو آتے ہوئے احتیاط پر میر تقی میر نے انھیں شیخ امام علی تاریخ سے اصلاح شعر کے لیے رجوع کرنے کا مشورہ دیا اور وہ میر احمد علی ہاشمی کی معرفت شیخ صاحب کی خدمت میں بار بار ہوئے اور ان سال تاریخ کے شاگرد ہو گئے ”تاریخ رنگ“ سے سال شادروی ۱۲۳۱ھ برآء ہوتا ہے ۱۱ لکھتے آ کر وہ نواب مقتدا الدولہ کے صاحب زادہ سے نواب امین الدولہ میر کی سرکار سے وابستہ ہو گئے اور جب ۱۲۳۵ھ میں مقتدا الدولہ وزارت سے معزول ہو کر کانپور چلے گئے تو رنگ بھی ان کے ہمراہ کانپور آ گئے۔ کانپور کا ذکر ان کی شاعری اور لکھنا سے میں بار بار آتا ہے۔ لکھتے ان کا آنا جانا یہ قرار دیا۔ شیخ الدولہ کے مشاعرے میں اکثر شریک ہوتے تھے ۱۲ ۱۲۵۸ھ میں ”جناب معتمد“ کی جانب سے بے طلب انھیں طلعت بھی ملا جس کا قلم ”تاریخ کما“ ۱۳

رنگ مذہبی آدمی تھے۔ شیخ دار غوث علی قانع اور صابر و شاکر۔ جس اہلیہ کو بکرا اس کے ہو کر رہے۔ پہلے فیض آباد میں ہو چنگم کی سرکار سے وابستہ رہے اور جب کھٹو آئے تو نواب مقتدا الدولہ سے وابستہ ہو کر ان کے بیٹے نواب امین الدولہ کا غلام خاں بن گئے۔ بیکار کن و استاد مظہر ہو گئے اور آخر وہ تک ان سے وابستہ رہے اور کھٹو کانپور کے علاوہ بنارس والے باد بھی آتے جاتے رہے۔ ان سب شہروں کا ذکر بار بار ان کے کلام میں ملتا ہے۔ تاریخ کی زندگی ہی میں شاعری حیثیت سے ان کی اہمیت و شہرت قائم ہو گئی تھی۔ ۱۲۳۸ھ میں مقتدا الدولہ کا میر وفات پا گئے اور اس طرح وزارت کی امیدوں پر ہمیشہ کے لیے پانی پھر گیا۔ نواب امین الدولہ کا غلام خاں تھر حالات سے مایوس ہو کر کربلائے معلیٰ جانے کی سوچنے لگے۔ رنگ بھی تمنا کا اپنے والے حالات سے افسردہ ہو چکے تھے اور ان کی بھی یہی خواہش تھی کہ وہ بھی کربلائے معلیٰ چلے جائیں۔ اسی عرصے میں ان کا نوجوان پوتا فوت ہو گیا۔ وہ اوسن رنگ میں کربلا جانے کا بار بار ذکر آتا ہے۔

اے رنگ کربلا و نجف کی گلی ہے لو مطلب دیکھتے سے نہ کہ کون کانپور سے

دہلیان دوم

رنگ کی اتنی تمنا ہے حیدر کی قسم وہ سا ہو آستان حیدر کربلا ہے

دہلیان اول

۱۲۶۷ھ میں وہ نواب امین الدولہ کا غلام خاں میر کے ہمراہ عراق جانے کے لیے روانہ ہوئے۔ حال کھٹو نے جج ”کر جانا جاتے ہیں دیکھو قبلہ و کعبہ میرے“ دعا کی کربلا کی تاریخ نکالی جس سے ۱۲۶۷ھ برآء ہوتے ہیں (۱۳)

۱۲۶۸ھ میں بمبئی اور وہاں سے عراق پہنچے۔ ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء میں نواب سروقات پانگے۔ رنگ بھڑوہی رو گئے اور ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۷ء میں وہاں وفات پائی۔ ان کے شاگرد رشید خیر شکوہ آبادی نے دو قطععات تاریخ وفات کیے جن میں سے ایک سے محض سال: "شہید ملک نظم پورہ حق" (۱۸۶۷ء) اور دوسرے سے ہماری سال: "حلیہ کامل و دعا کافی عالم ہنس" (۱۲۸۳ھ) برآء ہوئے ہیں (۱۵۶۱ھ) اور وہاں سروقات سے ان کی یہ خواہش بھی پوری ہو گئی۔

غلاب لہر میں مردم دینا نہ ہوں گل
ایسی جگہ مردوں کہ کسی کو خبر نہ ہو

(دیوان اول)

میر علی اوسط رنگت سے تین دوادین اور ایک لٹ "نفس اللطیف" (۱۲۵۶ھ) یادگار ہیں۔ ایک ذہنی شہوی "صمدت رعدت مہدی" کا ذکر، جو ۱۲۴۸ھ میں لکھی گئی، ماہر نگار کے کیڑاگ میں آیا ہے۔ دیوان اول کا تاریخی نام "نظم مبارک" (۱۲۵۳ھ) ہے۔ دیوان دوم کا نام "نظم گرامی" (۱۲۶۱ھ) ہے اور دیوان سوم کا نام "نظم آفریں" (۱۲۶۷ھ) ہے۔ ڈاکٹر انصار اذہ نظر نے رنگ کا تیسرا دیوان کو تیسرا اور علی گڑھ کی فہرست کی حد سے مرتب کر دیا ہے جو تاحال غیر مطبوعہ ہے۔ ڈاکٹر انصار اذہ کا کہنا ہے کہ اس کا کوئی نام بھی مقرر نہیں کیا گیا تھا۔ یہ اس سال مرتب کیا گیا تھا جب رنگ کر بلائے سنی کے لیے روانہ ہوئے تھے (۱۶۱۹ء) اور یہ سال ۱۲۶۷ھ ہے۔ پہلے دو دیوان ایک ساتھ ۱۲۶۱ھ میں چھپ گئے تھے لیکن "میں میر رنگ کی قرعہ کے ضابطوں کی پوری طرح پابندی نہ ہو سکی تھی۔۔۔ انھوں نے بعض اوراق کی دوبارہ کتابت کر لی اور ایک طویل ملاحظہ نامہ طر میں شامل کر لیا جو ان کے اظہارِ تحریر کے اصولوں کی تفہیم کے لیے بہت مفید ہے" (اعجاز خیر شکوہ آبادی نے تیسرے دور آخری دیوان کا قطعہ تاریخ کہا تھا جس کے آخری مصرع سے ۱۲۶۷ھ برآء ہوئے ہیں۔ اس میں دیوان کا کوئی نام نہیں ہے۔ اسے صرف دیوان ثالث کہا گیا ہے۔ قطعہ یہ ہے:

در دست خود بود کتاب الہام
ہر خطہ اوست عبرت ماہ قلام
"پاکیزہ قلام دیدم ایاز کلام"

دیوان ثالث چناب استاد
مطلعش آفتاب برقع سنی
مکتوم مصرع سال اقام تغیر

[۱۸]

۱۲۶۷ھ

رنگ کے دیوان اول (نظم مبارک) میں تاریخ کا رنگ نمایاں ہے۔ اس دیوان کی شاعری چند احساس سے جاری ہے اور سنی آفرین میں بھی وہ دوری نہیں ہے جو تاریخ کے دیوان اول میں نظر آتی ہے۔ اس میں طویل غزلیں بھی ہیں، صنائع کا استعمال بھی ہے۔ رحمت لفظی و صنعتی ترسیع بھی کثرت سے استعمال کی گئی ہے۔ زندگی کی عام باتوں کو موضوع شاعری بنایا گیا ہے۔ وصف محبوب کا بیان سادہ شاعری پر حاوی ہے۔ کلام میں روانی بھی ہے۔ آرائش اور سادہاں بھی ہے۔ تشبیہ و تکرار لفظی، جو بہت دور کے مضمون اور سنی آفرین کی جہ سے تاریخ کے کلام میں گام گوارا ہے، در رنگ کے ہاں بہت کم ہے۔ "نظم مبارک" (دیوان اول) دو دیوان ہے جو تاریخ (۱۲۵۳ھ) کی نظر سے گزرا ہے جس پر تاریخ نے اصلاح دی ہیں لیکن زبان دیوان کے لحاظ سے کلام رنگ، انضیات، سنی، عمارات اور امرہ کی سطح پر تاریخ سے مختلف ہے۔ اس میں وہ ہندی الاصل مصرع اور وہ الفاظ و پارہ واپس آ رہے ہیں جو تاریخ کے کلام میں خال خال نظر آتے ہیں۔ "نظم گرامی" (۱۲۶۱ھ) میں زبان و کلام کی لے اور نیز ہو جاتی ہے۔ انھوں کا املا

تو پہننے پہننے گئے	۱۳۷	۱۰۰ مسدود ہوں کہ میرے تو پہننے پہننے گئے سے	اول، ۱۶۴
بھونکا	۸۶	حسرت کے چمکے دل تاکہ قلم میں داغ	اول، ۱۶۴
نفل	۱۳۸	دھل میں یاد نہیں خواب فنا کے جھونکے	اول، ۲۸۰
پھول	۱۳۳	جگر میں بھونکتے ہیں سر دھوا کے جھونکے	اول، ۲۸۰
انکول	۱۶	پھونکے نفل از اناب طالع حسن ہے	اول، ۳۰۷
بول بالا ہوا	۷۹	کالے گچے مرے اور غم دار سے	اول، ۳۰۷
پہاڑ	۱۱۸	حافظ مصنف دھوا، رنگ بگل تھا	اول، ۳۱۷
بھنگی (سر پہناں)	۷۹	میرے پھولوں میں پر مٹی سوز قراں میں نے	اول، ۳۱۷
بھیرا (پیلہ افراد)	۷۹	اے خدا مطلق نصارتی ہوں فکر کے سامنے	اول، ۳۵۵
چٹکڑی	۱۱۳	گھر بنے ایسا کہ ہوا سکول گھر کے سامنے	اول، ۳۵۵
		فرشتے ہیں مصداقِ قدّ جن کے	اول، ۳۶۰
		ترا بول بالا ہوا چلتا ہے	اول، ۳۶۰
		جگر میں ہے پہاڑ اور پہاڑ	اول، ۳۶۶
		پار خاطر ہے فصل بادش کی	اول، ۳۶۶
		کیوں نہ ہو گا یہی اور بیتِ مختلف پار	دوم، ۳۶۰
		بھٹیاں غنیم کی تو میرے کی پائیں چھا چھاں	دوم، ۳۶۰
		چشمِ باطن صاف انگہا کے کونوں سے من گئے	دوم، ۳۶۰
		پار نے ظاہر میں بھٹری چھا نہیں چھا چھاں	دوم، ۳۶۰
		تو بھی گلِ شاداب ہے پھولوں کی بھی ہے سج	دوم، ۳۶۰
		کیوں نہ ہو گا یہی اور بیتِ مختلف پار	دوم، ۳۶۶

یہاں ہم نے "فلس لفظ" اور "وہ جانِ رنگ" سے چند مثالیں دی ہیں ورنہ بے شمار الفاظ ایسے ہیں جنہیں رنگ نے استعمال کیا ہے اور شاعری میں برت کر دوسروں کو استعمال کرنے کی ترغیب دی ہے۔ تاریخ کے ہاں ان میں سے مشکل ہی سے کوئی لفظ ملے گا۔ مروج خاص ہندی الاصل اردو الفاظ کو اصلاحِ زبان کی تحریک میں شامل کرنے کا عمل رنگ کا شرف ہے۔

"فلس لفظ" میں رنگ نے ایسے ہی لفظوں کو شامل اور ان کے معنی بیان کیے ہیں اور اگر کوئی لفظ یا ترکیب کئی کئی معنی میں استعمال ہوئی ہے۔ تو اس کے سارے معانی اور معنی کیے ہیں۔ مثلاً لفظ "پھول" کے آٹھ اور لفظ "پھونکا" کے گیارہ مختلف معانی دیے گئے ہیں۔

ضرورت کے مطابق کہیں کہیں معنی کے ساتھ اردو تو اہد و ملا کے اصول بھی بیان کیے ہیں اور یہ وہ بنیادی اصول ہیں جو ہمیں "نورِ پائے لطافت" کے بعد صرف اصطلاح میں ملتے ہیں مثلاً لفظ "بھونکا" کے تحت رنگ نے اردو الفاظ کے وہ بنیادی اصول بیان کر دیے ہیں جن پر آج تک عمل ہو رہا ہے:



(ف) ہماری گردان۔ پانچ در لفظ ہندی (اردو) پر گاہ دو حرف از یک جنس اور دو گنہ ہم آئندہ چو ہے کہ
 از اول در اول کلمہ از حرف تہاں پانچہ ماخذ، مانا و چھاننا و اس سے اس سے اس جنس چاہے یک حرف
 اکٹھا کرو و تھہ ہوا و ان خطا سے بلکہ ہمیں صورت نوے نہ کہ نو تھہ ہوا اگر دو حرف یک جنس در یک کلمہ ہو
 ہر یک حرف اکٹھا کلمہ پانچہ ماخذ یعنی دو و تہا و دو از آہم ۱۳۱ (اردو) تر ہے کے لیے دیکھیے۔ حراشی
 (پ)

دھک نے کہیں لفظ یا محاورہ کے تحت اردو شعرا کے کلام سے مثالیں دی ہیں اور کہیں ایسی معلومات بھی فراہم کی ہیں جو کسی شخص کی انفرادی خصوصیات پر روشنی ڈالتی ہیں مثلاً "بھاری بھر" کے تحت یہ عبارت ملتی ہے

بھاری بھر جانے گوید کہ کسے دلچیز سے در اختیار غوہ ہاشد چنان کہ شیخ ادا علی شخص صاحب مرحوم و طبع سوزوں و فکر کامل و در عرض ہم و مل معقول و اندکی فرما چد، ع بھاری بھر تھا

چون کہ چھوڑا (۱۴۲)

”عزیز اللہ“ میں ایسا ہیے الفاظ دہاوارہت بھی آئے ہیں کہ اس سے پہلے نہ واقفیت کا حصہ بنے تھے اور نہ کسی نے انھیں جمع کرنا سنا تھا۔ یہ الفاظ دیکھیے:

[illegible]

انگریزی زبان کے کئی الفاظ بھی لغت میں ملتے ہیں جو اس زمانے میں محوام و خواص کی زبان پر جاری ہو چکے تھے مثلاً (جیل، پرواز، قتل)۔ لطائف (عق مرافعہ جانی باشد)۔ ارکن (ہر دوں گروں)۔ نوے از سار۔ انگریز ابن باشد وقت انگریز بہت)۔ در کاتر (صندوق)۔ اسکول وغیرہ۔ بعض انگریز کی الفاظ رنگ نے اپنی شاعری میں بھی عام سے چل چکا تھا۔ اسکول۔ رفل (رائفل)۔ اڈاکٹر وغیرہ۔ فن لغت نویسی کے اعتبار سے ”فہم الفاظ“ بڑی تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

(F)

پچھلے صفحات میں نوح کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے ہم لکھا ہے کہ نوح نے جذبہ احساس کو خارج کر کے مطلق بخیر اور مضمون آفرینی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی اور ساتھ ہی ایسے الفاظ استعمال کیے جو شاعری کے لیے کمزور سے اور بے ذوق تک پہنچتے تھے۔ ان دونوں رجحانات کو نوح کے شاعروں نے اپنے طور پر قبول کیا۔ نوح مضبوط بغیر کے مالک تھے۔ انہوں نے ایسے مضامین و سوانحیات جمع کیے جن میں دور کی کوڑی لاکھ جہت کا انحصار ہمارا کیا تھا۔ مطلق کی کھالی ہی طرزِ جدید کا حاصل تھا۔ اس عمل سے مطلق آفرینی اور شاعری کا جزو بن گئی۔ اور مطلق کا دائرہ عمل وسیع تر ہو گیا۔ نوح نے بعدی الاصل الفاظ کو طرزِ جدید سے خارج کیا تھا اور ان کی جگہ جاری و ساری کے الفاظ استعمال کیے تھے۔ ان کے شاعرانہ رجحان نے جذبہ احساس کو نوح کی طرح خارج رکھا لیکن ایسے اردو الفاظ، تراکیب

دھاروت، جو عام بول چال کا حصہ تھے انھیں، تاریخ کے برخلاف، دو بارہ اپنی شاعری میں استعمال کیا۔ انھوں نے زبان و جان کے ساتھ لفظ و تکنیک کا بھی خیال رکھا اور زبان پر اتنا زور دیا کہ وہ اصطلاح زبان کے سرخیل بن گئے۔ نئے ہندی الاصل اردو الفاظ و دھاروت کو جن جن کراسپیکٹ میں استعمال کیا۔ رنگ کے ہاں دوجان اول میں تو رنگ تاریخ واضح طور پر موجود ہے لیکن زبان دوم و سوم میں مثنوی آفرینی کا تاثری رنگ پھینکا نہ جاتا ہے اور اس کی جگہ بول چال میں مستعمل دھاروت اور الفاظ لینے لگتے ہیں۔ ان کی شاعری ہندو دھاروت سے تو دور رہتی ہے لیکن مضمون آفرینی کے بجائے زبان کی چاشنی دھاروت کا مزہ اور رعایت لفظی کا لطف اس طور پر رنگ جاتا ہے کہ شاعری میں "اردو پن" داہنس آ جاتا ہے۔ مضمون آفرینی کے زیر اثر رنگ نے ہر قسم کے خیالات و مضامین، لکھے اور لکھنے اپنی شاعری میں باندھے ہیں لیکن ساتھ ہی زبان دھاروت کا مزہ بھی شامل رکھا ہے۔ یہ اردو پن رنگ کی شاعری کا نمایاں پہلو ہے دوجان اول کے یہ شعر دیکھیے جن میں تاریخ کا اثر بھی واضح ہے اور زبان دھاروت کا مزہ بھی نمایاں ہے:

ایک دن کام ہی آ جاتا ہے کھانا پیر	دماغ سینے کا چراغ شب بھرا ہوا
جو سینے اس سے تو رہتے ہیں دل کو وہ دھڑکے	طیال مرگ ہوا خوف انتخاب ہوا
آنکھیں ان کی ہوئیں تو بھولوں نہ پوچھتے	ان کو خدا نے دیکھ کے پھر بنا دیا
جب تک زیادہ شہدائے آسمان کی فصل میں	شوق ذہن سے دماغ میں پکا لگا دیا
کپڑے تو کیسے چھین گئیں لوگوں کی پگڑیاں	جس راستے میں وہ مضمون کا گھاؤ کیا
رواۃ شہدائے فرقت سے یہ دلوں میں دھڑا	شرط نامہ بدتے ہیں اسے جان ہماری زلوں پر
جوں پست فطرتوں سے زیادہ بلند طبع	دنیا میں جتنے نیلے ہیں اسے گڑھے نہیں
بھر میں آتی ہے برسات پڑا جہاں ہوں	اسے خدا بھارت میں جا گئیں یہ ہوا کے جھونکے

ان اشعار میں ایک مصرع تاریخ کا رنگ اور دوسرے پر رنگ کا اپنا مزاج اور رنگ عادی ہے۔ یہ دونوں رنگ بھی مل کر ایک نہیں ہوتے ہیں اس لیے بھادوں کی طرح بارش اور دھوپ ایک ساتھ نظر آ رہے ہیں۔ رنگ کے ہاں جب یہ رنگ مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو مضمون آفرینی اور رنگی نہ جاتی ہے اور زبان شاعری میں رنگ گھولنے لگتی ہے جس سے وہ اردو پن پیدا ہوتا ہے جو رنگ کی اغراض سے ہے۔ یہ اردو پن رنگ کی روٹیوں میں بھی نظر آتا ہے اور شاعری کی زبان اور تعلیقات میں بھی:

باز کافی ہے دل آپ کے دہڑی کی یہ صنعت	انکھا میں بٹا بھی تو چڑا کو بٹا
تو نے گوری کما کے جو بیٹا اٹھالیا	ہم نے بھی اپنے گل کا جڑا اٹھالیا
ساتی ہمیں سہہ نہیں لگاتا	ساغر منہ سے لگائیں کیا ہم

یاد منزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

یار کو ہم سے کچھ نکاد نہیں وہ محبت نہیں وہ چاہ نہیں

اس غزل میں رنگ نے ۱- یار، ۲- ہا، ۳- (نات)، ۴- یاد، ۵- نکاد، ۶- گھاؤ، ۷- بھاد، ۸- نکاد، ۹- ہا، ۱۰- بھاد کا لے باندھے ہیں جن سے اردو پن کا رنگ نمایاں ہوتا ہے یاد منزل جس کا ایک شعر یہ ہے:

ہوں وہ بھولوں کہ جہ ہوں چاہ و مل نکل نجد سے کہتی ہوئی آئے کہ آئی آئی

اسی سادہ فزل میں اردو پن مزاج شاعری کا حصہ بن گیا ہے۔ دھلک کے دیوان سوم سوم میں یوں لکھا ہے جیسے اردو زبان مجھ کو صاف دھشت ہو گئی ہے اور اردو شاعری ہل چال کی زبان سے بھر کر یہ آگئی ہے اور خود دھبہ و گالیاں اردو پن کا حصہ بن گئے ہیں:

مجھ سے اقرار کیا تھا کہ نہ بھولیں گے تجھے
میں معلوم اسے یاد رہا یا نہ رہا
تمہاری چھاؤں نے کو صاف نے جانی میں
میں تو ہاتھوں نے پایا ہے کیوں چڑا اکرم کا
کون پوچھے گا مجھے بات نہ پوچھے گا بد تو
کس کی مانوں گا نہ مانوں گا اگر تیری بات
کبھی دیکھا مجھے وہ تو کہا دانستہ
آج آئے تھے کہاں ہو کے کوھر سے نکلے
وائے اندھیر کٹ گئی شب وصل
کشمش چلی میں منی کا بل میں

ایک فزل کی ردیف "ہو تو ہو" ہے اور گائیے مشغور، مشغور، حور اور ہیں جس کا ایک شعر یہ ہے:

روتا بھرا ہوں تیری جدائی میں شہر شہر
انسان میرے عشق کا مشہور ہو تو ہو

اس فزل پر رنگ تاریخ عوامی ہونے کے باوجود ردیف کی وجہ سے اردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اسی طرح وہ فزل جس کا مطلع یہ ہے:

سخت ہیں اسے دھلک امور دہشتی
رابطہ مجھ کو کسی سے تھا نہ ہے

یہاں بھی ردیف کی وجہ سے اردو پن عوامی رہتا ہے۔ دیوان سوم میں اردو پن کا یہ لہجہ اور نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

غیروں سے ایک آن نہ پایا ہوا اسے
میں کو اس سے کہتے وہ موقع کہاں ملا
اب آہ میں اثر ہے نہ فریاد میں اثر
یادوں وہ تھے کہ منہ سے کہا اور ہو گیا
آتش عشق جالتے چلے میں
جل گیا، بجھ گیا، گیا گھڑا
کیوں کر ملے نشان کہیں یا پتا کہیں
پوچھا جو قصہ میر کوھر ہے، کہا کہیں
لوگ کہتے ہیں نہیں جھپتی ہے کپے گھری آگ
ہلتے کاروں سے یہ پوچھا چاہے جب دل بٹلے

دیوان سوم میں یہ اردو پن اور نمایاں ہو کر زبان کی شاعری کا رنگ اختیار کرنے لگتا ہے۔ یہی اردو پن اس دور میں دھلک کی دین ہے اور اسی وجہ سے دھلک کی زبان وہی ہے جو آج استعمال میں آ رہی ہے۔ تاریخ اور طرز جدید کے اثرات کے ساتھ یہ بالکل نئی صورت ہے جو دھلک کے کلام سے پیدا ہوئی ہے۔ زبان کا وہ روپ جو دھلک کے کلام میں سامنے آیا اور جو صورت عام ہل چال کے الفاظ و محاورات سے پیدا ہوئی اس نے اردو شاعری کو دوبارہ پایا ہوا زبان و دیان کو تازہ دم کر دیا ہے۔ اسی کے زیر اثر نئی اصناف سخن نے ترقی کی۔ امانت کی "گھر سہا" ہو یا آوارہ دوسرے شعرا کی داستانیں، شوق کی مشغولیاں ہوں یا انیس کا مرتبہ ان سب میں زبان و دیان کا یہی تازہ ہوتا ہے۔ یہی مل اوسط دھلک کی شاعری کا وہ محکم پہلو ہے جس سے اردو زبان کے بڑے بڑے پھیلنے کا راستہ کھل گیا۔

دھلک کی شاعری "مشتاق شاعری" نہیں ہے بلکہ صرف محبوب کے دیان کی "مصلحہ شاعری" ہے جس میں محبوب کو ہاں کی نہیں ظاہر کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے۔ اسی لیے لائق و امیر کے دیان میں بھی لڑائی، بھڑکاؤ، تجرپہ نظر نہیں آتا۔ یہ جذبہ احساس کو شاعری سے خارج کیا جانے کا تو خارجی روپ ہی شاعری میں ابھرے گا۔ یہی سب پہلو

دھنگ کے ہاں الجھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ جب دھنگ گھڑاؤ حسن کے بیان سے بچتے ہیں تو وہ عام، دھندلا اور اخلاقی پہلو ان کے ہاں در آتے ہیں جن کا انھوں نے مشاہدہ کیا ہے۔ یہاں بھی زور علیحدہ تشکیلی کے ساتھ لفظ، محاورہ اور روزمرہ جرجرتا ہے اور ان کی شاعری کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

منظور اگر یہ ہے کہ لے فیض کا عرض دے اس طرح کہ دستہ کرم کو ٹہرت ہو

کچھ بھی ہو سکتا نہیں ہے کہ وہ کاوش و ہریں کار آساں چاہیے یا کار مشکل چاہیے

بقا لے کہ فنا پائے نام ہے اس میں کہ جس سے نام رہے آدمی وہ کام کرے

مایہ داروں کو بھر پھلتا ہے کیوں نہ جھک جائیں میوہ دار درخت

دھنگ اپنی غزل میں اکثر دو باتوں یا دو پہلوؤں کے تضاد یا اتحاد کا مقابلہ کر کے اسے دوسرے مصرع کے خیال سے جوڑ دیتے ہیں جس سے دو الگ الگ باتیں یا پہلوئیں کر ایک ہو جاتے ہیں اور لعلب شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ غزل میں دھنگ کا یہ اشترازی رنگ ہے اور تو اتر کے ساتھ تینوں دوا دین میں ملتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعرا دیکھیے:

فراق پیر کا مطلب لکھوں تو ہو جائیں ورق سے حرف جدا، جلد سے کتاب جدا

جو نیلے اس سے تو رہتے ہیں دل کو دودھ کے خیال مرگ جدا، خوف انقلاب جدا

اس پوری غزل میں دھنگ نے یک طرحی عمل ہائی رکھا ہے۔ دوسری غزلوں کے یہ دو تین شعرا دیکھیے:

بیٹا ہوں وصل پیر سے مرنا ہوں جگر سے بیٹا مرا محال نہ مرنا مرا محال

وہ آنے میں آفت ہے جانے میں آندھی نہ آنے سے حاصل نہ جانے سے حاصل

خبر تک جہا تم ہو خبر تک وفا ہم ہیں یہاں ہم سا فحش دیکھا وہاں تم سا فحش دیکھا

بندہ وہ ہے جو عشق میں اتکا ہو جائیز اللہ اور ہے وہ سفاک اور ہے

دھنگ کے ہاں اکثر غزلیں کسی ایک خیال یا ایک مضمون کی ترجمانی کرتی ہیں اور غزل میں تسلسل کا احساس برقرار رہتا ہے۔ جوں جوں ہوتا ہے کہ شاعری اب غزل کے الگ الگ اشعار کے بجائے کسی ایک موضوع یا خیال کو بیان کرنے کی طرف مائل ہوتی ہے۔ اس رجحان سے آنے والے سامنے میں نظم گوئی کا رجحان پیدا ہوا۔ یہ رجحان نہ صرف دھنگ ہی کے ہاں نہیں ہے بلکہ اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے بلکہ تاریخ کی بہت سی غزلوں میں اس کی شہید نظر آتی ہے۔

تاریخ اور دوسرے سامع شعرا کی طرح دھنگ کے ہاں بھی طویل غزلیں ملتی ہیں۔ دو بیان اول میں ان کی سب سے طویل غزل ۲۸ شعروں اور چار مطلعوں پر مشتمل ہے۔ ان طویل غزلوں کے مزاج میں موضوع یا خیال کی یکسانیت کا اظہار ہوتا ہے۔ خاصی تعداد میں غزلیں مشکل زمیوں میں کہی گئی ہیں لیکن یہ عمل دو بیان اول میں زیادہ ہے۔ دوسرے میں کم ہو جاتا ہے اور تیسرے میں کم ہو جاتا ہے اور چھوٹی نثر کی روایں، زبان کی چاشنی اور نول چال میں مستقل روزمرہ محاورات، دلی غزلیں ان کی جگہ لے لیتی ہیں۔ اس رجحان سے اردو زبان میں یہ غالب آ جاتا ہے۔ یہاں ”مٹی پگڈنڈ“ کا کافی رجحان بھی قلیل ہو جاتا ہے۔ دھنگ نے اپنی غزل میں یہ کام شعوری طور پر کیا ہے جس کا اظہار دو بیان سوم کے ایک شعر سے بھی ہوتا ہے:

ظہر کے لفظ و معنی سے یہ لغت ہے مجھے کہ غزل بحر میں نہیں معنی پکا نہ کہیں
 در فلک کے ہاں شاعری بدستور جذبہ احساس سے عاری ہے اور اپنی رنگت بدل کر اب بھی ”خار بیت“ پر ہی زور دے
 رہی ہے۔ یہی خار بیت، مضمون آفرینی کے ساتھ، اس دور کی کسوفی شاعری میں عام ہو جاتی ہے۔ مضمون آفرینی کے
 اس رجحان کو شاعروں نے طبعی طرح سے استعمال کیا حتیٰ کہ رعایت لفظی سے جان میں لطف پیدا کرنے کے ساتھ
 مضمون آفرینی کا کام بھی لیا۔ یہ صورت رنگ کی غزل میں عام طور پر ملتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ وہ چار
 شعر چنے گئے۔ یہاں ہر شعر میں رعایت لفظی کو مضمون آفرینی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ آپ شعر میں استعمال ہونے
 والی رعایت لفظی کی وہ بھی وضاحت کریں گے تو اس سے پیش مضمون پیدا ہوگا۔

جہاں کہیں میں نہ لعل بار بار آیا	میں اپنے لعل قضا کا بار بار آیا
واقت لفظ راز کو چھتا رہا ہوں راز	ایسا مجھے خیال ہے اظہارے راز کا
لغوت نیاز مند سے ہے اس قدر اسے	کھانا کسی کے گھر کا نہیں کھانا بازار کا
آنکھیں بھونک رہی ہیں تو بھونک نہ پچھتے	ان کو خدا نے دیکھ کے پھر بنا دیا
عاشقوں کے رنگ درنگ و طعنے سے کم نہیں	صاف شہر عشق پر کشمیر کا دھوا ہوا
یہ صفت آمد جہاں کی توقع رکھنا	یہ گھر زندگی رنڈ کا آنا گھرنا

کلام رنگ پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ رنگ کے ہاں زبان کی شاعری کی طرف متوازی رجحان بھی ساتھ
 ساتھ چل رہا ہے جس سے وہ لفظ بیان پیدا کرتے ہیں۔ یہ ایک رجحان کے طور پر رنگ کے ہاں بار بار سامنے آتا
 ہے۔ چھوٹی بھڑکی اکثر غزلیں اسی رجحان کی ترجمان ہیں۔

رنگ سے بات بھی کرتے نہیں اب	کبھی اس بات کو کیا کہتے ہیں
یہ بھی نہ پوچھا کہی صبا نے	کون رہا کون رہا ہو گیا
بہر میں تاب و توان ہوش و حواس	سب مجھے دھپان تھکوا نہ گیا
غزو نہ اٹھ سکا دل شیدا اٹھایا	کس جج کو اٹھانے مجھے کیا اٹھایا
رہا میں تو پیدا کریں پہلے حاسد	اسی صحت سے طراز سخن جبین میں کے

مثالی کی جو صورت ہمیں تاریخ کے ہاں نظر آتی ہے، رنگ کے ہاں مضمون آفرینی کی طرح ملتی پڑ جاتی
 ہے۔ یہاں شاعرانہ دلیل میں زور دیا نہیں ہوتا جو ساتھ تاریخ کے ہاں ملتا ہے۔ رنگ کے ہاں رعایت لفظی کی وجہ
 سے زبان پر زور دیا جاتا ہے اور مثالی کا مزاج، رنگ بدل جاتا ہے۔

کیوں رفعتوں میں دریا نہ ہو جسم سے بلند	گھوڑے سے مرتبہ ہے زیادہ سوار کا
اس دور میں قریب سے غفلت نہیں بید	دیکھو کہ آنکھوں کو نہیں آتا نظر داغ
ہیں بہت فطرتوں سے زیادہ بلند طبع	دیا میں جتنے نیلے ہیں اسے کڑے نہیں
جبرتی میرے ہم طبع کو اتنا کبھی	کہ نظر آتا ہے آئینے میں رہا اٹا

اس ”مثالی“ کا مطالعہ اگر تاریخ سے کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ رنگ کے ہاں یہ طرز و بابا ساما ہے۔ شاعرانہ دلیل اتنی
 دلچسپ، دل لگتی اور قطعی نہیں ہے کہ قاری اسے فوراً قبول کر لے۔ یہاں دلیل میں وہ قوت بھی نہیں ہے جو تاریخ کے ہاں

محسوس ہوتی ہے لیکن جہاں تک صفائی زبان، الفاظ و محاورہ کے استعمال اور مشائی کا تعلق ہے، رنگ اپنے معاصر شعرا سے آگے چلا

شعر میں تعلق دل خلق کلیں ہم گئے نام بھرا نہ گیا
 رنگ نے جو کچھ کیا اور جو کچھ لکھ کر یادگار چھوڑا اس کی تاریخ بھی ابھی آج بھی اسی لیے قائم ہے کہ اس نے اپنے دور کو متاثر کیا، اسے بدلا اور اس کے نئے دریا کیے۔ رنگ نے اصطلاح زبان کی تحریک کو ایک صورت دی اور استاد تاریخ کی اصطلاح زبان میں مزید اضافے کر کے اسے جان بھر بتایا۔ تاریخ نے ہندی الاصل الفاظ و محاورے اپنی شاعری سے خارج کر کے ان کی جگہ عربی و فارسی الفاظ کو استعمال کیا تھا، رنگ نے بول چال کے ہندی الاصل الفاظ کو دوبارہ کثرت سے استعمال کر کے ایک نئے رخسار کی صورت دی جس سے اردو میں گہرا اثر کیا اور اردو شاعری کی زبان بدل گئی اور شاعری دوبارہ اپنی فطری ڈگر پر واپس آ گئی۔ اگر رنگ یہ کام نہ کرتے تو تاریخ کی زبان کے زور سے اردو شاعری دینی رہتی جیسے تاریخ نے مضمون آفرینی اور ذہنی ہندی کے رخسار سے اردو غزل میں ہر طرح کے مضامین پیش کرنے کا راستہ کھول کر غزل کو نئے امکانات سے روشناس کرایا تھا، اسی طرح رنگ نے زبان و بیان میں اردو میں پیدا کر کے مضمون آفرینی کی دنیا میں اعتبار بیان کو ایک نیا روپ دیا اور یہ دونوں رخسار مل کر اردو غزل کی نئی اقسام کا سبب بنے۔ آج رنگ کے شعر پیچھے پیچھے سے نظر آتے ہیں لیکن تاریخی اعتبار سے جو کام انھوں نے کیا اور شاعری کی زبان میں اردو میں کوئی ایسا دہا کر کے اسے اپنے پاس پر کھڑا کیا، وہ رنگ کی دین ہے۔ آج کی اردو کے لسانی روپ میں رنگ کا اثر شامل ہے۔

رنگ نے دو ہندی الاصل اردو الفاظ و محاورات۔ ”برن تاریخ“ نے اپنی شاعری سے خارج کیے تھے اور اردو اپنی شاعری میں پہلے سے استعمال کیے جن میں سے ”کچھ ہم ان کے“ ”او او“ ”اے“ سے یہاں شروع کرتے ہیں۔
 ”تک۔“ ”دھڑکا۔“ ”بکھال۔“ ”خانہ داری۔“ ”مٹھ لگائی۔“ ”گور کارے ہونا۔“ ”لا سا کار رہتا۔“ ”گوت۔“ ”کھڑا کار رہتا۔“ ”دو دوپ۔“ ”نکا۔“ ”تو۔“ ”او پر او۔“ ”ہوتا۔“ ”گھٹت۔“ ”بڑھکا۔“ ”بھیڑا۔“ ”خانا۔“ ”مڑی۔“ ”ایسے۔“ ”ایسے کا کہا۔“ ”چھر چٹا۔“ ”شرط دینا۔“ ”آٹھنی۔“ ”ناز بھرنا۔“ ”چھڑکانا۔“ ”گل ہونا۔“ ”پانی چھانا۔“ ”الٹا۔“ ”گھما۔“ ”ڈال۔“ ”بچنے۔“ ”رہ چکا۔“ ”لگی۔“ ”منڈا۔“ ”دار۔“ ”بھیڑے سے چھڑانا۔“ ”مڑک۔“ ”کھیاں۔“ ”مڑوڑ۔“ ”چھا۔“ ”اڑا۔“ ”بھاڑ میں جانا۔“ ”پتھوں کے طوطے اڑنا۔“ ”چنگیوں میں اڑانا۔“ ”چال وصال۔“ ”نئی۔“ ”بڑی بڑی۔“ ”نکل۔“ ”تو۔“ ”بول بالا۔“ ”منڈنی۔“ ”لیڑی۔“ ”لگی۔“ ”گھسی۔“ ”منڈانی۔“ ”مہونکا۔“ ”دانی۔“ ”اندر بھر جانا۔“ ”پھلا ہونا۔“ ”امٹ۔“ ”نکل گیا۔“ ”چرچ۔“ ”پان دان۔“ ”نگوری۔“ ”دھب۔“ ”انگیا۔“ ”مرچان۔“ ”طوا نکل جانا۔“ ”جائز اٹھانا۔“ ”نٹ نٹ جانا۔“ ”الٹا۔“ ”گھڑا۔“ ”چار۔“ ”چلم۔“ ”تھا جانا۔“ ”دانت ڈھنسا۔“ ”گھی بھون۔“ ”موٹھا۔“ ”چڑا۔“ ”جٹی۔“ ”آکھ پھولا۔“ ”کوڑی کوڑی۔“ ”جلا ہونا۔“ ”کھا چڑنا۔“ ”گھٹا۔“ ”کنویں کا پانی ٹوٹنا۔“ ”نہرا۔“ ”بھیرا۔“ ”طار (طہار)۔“ ”چھیرا۔“ ”چھٹا۔“ ”گھیرا۔“ ”چڑا اٹھانا۔“ ”چڑا۔“ ”دھیرا۔“ ”گھٹھیا۔“ ”اورلی (اورلی)۔“ ”قرضوں ملنا۔“ ”منہ آنا۔“ ”ختم (ستون)۔“ ”چینی کا پھولا۔“ ”حال چلا ہونا۔“ ”منہ کی کھانا۔“ ”بھٹی۔“ ”بہا داریاں۔“ ”دل چڑنا۔“ ”چوڑی بھولنا۔“ ”برکس۔“ ”بال چڑنا۔“ ”خٹن لینا۔“ ”بھٹی۔“ ”بھتری۔“ ”رکڑے۔“ ”روہ پنج کر ہو کر ہو۔“ ”چھیر چھاڑ۔“ ”پانگڑی۔“ ”دھیلوں۔“ ”کھڑی۔“ ”اٹھا اٹھانا۔“ ”تو پھر کر پھ۔“

ان الفاظ و محاورات سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ رنگ نے دو تاریخ میں کتنے ہندی الاصل الفاظ و محاورات کو، بول چال کی زبان سے لے کر اپنی شاعری میں داخل کیا جن سے ”اردو میں“ کا مزاج روشن ہو گیا۔ بول چال کی زبان

سے مزاج الفاظ لینے ہوئے انھوں نے کئی انگریزی زبان کے وہ الفاظ بھی اپنی شاعری میں شامل کر لیے جو عام و خاص میں زبان کا حصہ بن گئے تھے جن میں سے چند یہ ہیں:

اپتال اسے جانے دار کھنڈا بھل اپتال سے
رق (رائٹ) ابھی رقص کی کوئی کاہنہ رقص میں بھی
امپراطر علم حاصل ہو تو وہ آہل واپنی ہے ایک
حالی گردوں صاف کھل جاتا ہے امپراطر سے

اسکول اسے خدا مطلق نصاریٰ ہوں نظر کے سامنے گھر بے ایسا کہ ہو اسکول گھر کے سامنے
کنج (کنج) ایک دم مویا اگر کنج میں نہیں کنج کا دریا مویا ہو گیا
ڈاکٹر میسٹی کے بھی علاج کا شہرہ نہیں سنا طفل ڈاکٹر کے سوا کانپہ میں
سامانی سطح پر رنگ نے اپنے استاد ناخ سے جو کچھ سکھا اسے تو اپنی زبان میں استعمال کیا ہی مثلاً اعلان نون کے سلسلے میں ناخ نے بتایا تھا کہ اگر ایسا لفظ جس کا آخری حرف نون ہو تو شاعری میں استعمال کرتے ہوئے نون کا اعلان کیا جائے جیسے جہان۔ آسمان۔ جان۔ مکان وغیرہ لیکن اگر یہ مرکب ہو تو اعلان نون نہ کیا جائے جیسے مراد جہاں۔ کنراد ایس وغیرہ۔ ناخ نے کہا تھا:

یہ زمین ابھی نہ تھی ناخ لیکن فکر نے حسن پیدا کر دیا ہے نون کے اعلان نے
رنگ نے اس اصول کی پوری طرح پابندی کی ہے جب کہ ناخ کے ہاں اس اصول کو ماننے سے پہلے نون مثلاً استعمال ہوتا ہے۔ رنگ کے ہاں یہ صورت ملتی ہے
چشم تر کا جو احسان کروں نام کوئی نہ لے سمندر کا

حزہ شعری ایک پوری غزل میں ایسے قافیے لائے گئے ہیں جنہوں پر قسم ہوتے ہیں اور ہر شعر میں رنگ نے اعلان نون کیا ہے۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

غزل میں شاہد معنوں جہاں بھاتا ہے لئی زمین لیا آسمان بھاتا ہے
بجی صورت اس غزل میں ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

سک رہے ہیں کئی باتوں سے باہر قدم نکال کسی دن مکان سے باہر
یہ اصول شاگردان ناخ مثلاً رنگ، برقی، وزیر، سگرو وغیرہ کے ہاں احترام کے ساتھ مانا ہے۔ وزیر شہزاد آبادی نے جو پہلے ناخ کے دور بعد میں رنگ کے شاگرد ہوئے وہی اصول کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا ہے:

ضیر امیر وہ ہوں پابندی مطلق و اخلافت سے اگر نہ لطف دکھاتا مضافی گریہاں کا
رنگ نے لفظ "کھا" اور "اٹھا" وغیرہ کو تنکد کے ساتھ استعمال کیا ہے لیکن ایک آدھ جگہ بغیر تنکد کے بھی مانا ہے۔
ناک یہ شعر اس وقت لکھے گئے ہوں کہ جب یہ اصول پوری طرح طے نہیں ہوا تھا:

فراق یار کا مطلب کھوں تو ہو جائیگی دہی سے حرف ہدا جلد سے کتاب چدا
خاک میرے سر شہرہ پر افسر ہوتا نہ لکھا تھا جو مقدر کا وہ کیوں کر ہوتا
ناخ نے استثنائے کے ساتھ اس طرح استعمال کیا ہے:

۵۰ آپ کی راست دہلی کے بادشاہی لشکروں میں

طلب دہلی نے اس اصول کو تسلیم نہیں کیا اور وہ حسب ضرورت تکرید اور بغیر تکرید دونوں طرح سے پائے جاتے رہے۔ اس قسم کی چھوٹی چھوٹی پارکیوں سے کھنڈہ دہلی کی زبان کا فرق پیدا ہوا۔

دہلی کے پاس اصول ملا بھی اور کلائی کل سے گزرا مثلاً یہ شعر اس طرح لکھا گیا ہے:

بارغ میں سن کے ترے لئے جان کی تحریف چلیں گئی ہیں چلوں میں بے پایا ہم کو

"ہوئے بدن" ہائے بھول (بڑی بے) کو انہرے کے ساتھ استعمال کر کے ترکیب بنائی گئی ہے لیکن اس کی یہ صورت بھی ملتی ہے:

ہاں روں ہاں نگاہ سو در رہا کرے کچھ اور مجھ کو غم نہیں انتظار کا

(نول)

اس میں "سوئے در" لکھنے کے بجائے "سوز" لکھا گیا ہے۔ اسی طرح اس شعر میں:

کرتی ہے غریب نیم غم آرزو دل مٹا ہی نہیں بحر فنا کا کنار

"آرزوئے دل" لکھنے کے بجائے سوا اور در میں اضافہ لگا کر لکھا گیا ہے۔ اسی طرح ایک شعر میں "پار بندہ دل" لکھا ہے۔

اسی طرح "خیار" "ظ" سے لکھا ہے۔ "تو" کا استعمال سارے درجہ میں نہیں ملتا۔ "آگہ" "کو آگہ" "بھو" "کو بھو" لکھا ہے۔ جہاں "آج" "فشی" استعمال کیا جاتا ہے وہاں التزام کے ساتھ "دو" استعمال کیا ہے جیسے

اوس (اس) "کو تر گیا" (اتر گیا)۔ (اتارا)۔ (اتار)۔ (اٹھایا)۔ (اٹھا)۔ (سلا)

دہلی کے املا میں دونوں کو مل کر لکھنے کے بجائے آگہ آگ لکھنے کا رجحان ملتا ہے جیسے: خست جو

(جنگجو) نہیں کو (نکھکو) سن ساں (سنان) یا آج کا رجحان ہے۔

ان کے علاوہ الفاظ جو "ہاں" "کی" پر مشتمل ہوتے ہیں لیکن اردو میں الف کے ساتھ ادا کیے جاسکتے جاتے

ہیں انھیں درج ان دوم (نظم گرامی) میں "الف" ہی سے لکھا گیا ہے جیسے قاتل۔ پردہ نمونہ۔ دھوکا۔ دھوکا۔ زکوا۔ لافا۔

مثلاً (فشی) ملا کا وغیرہ۔ یہ بھی چند رجحان ہیں جس کی بنیاد دہلی کے املا میں آج اہل علم و ادب۔ سوسائٹی۔ اور لکھ

رہے ہیں۔ یہ اردو کو اپنے دینی صوتی نظام کے مطابق لکھنے کا کام آدا اصول ہے۔

لفظ "نفا" کا پہلا اردو میں پہلی بار لکھنے میں آیا:

نفا آگہوں میں چڑھا لاد چادر ہو گیا بے خبر جام شراب حسن سے تو ہو گیا

فتح الدولہ میرزا محمد رضا برقی کے پاس اس کا املا "نفا" ملتا ہے:

کلیت زمانہ دکھائی شراب نے نفا کا ڈورا مجھ کو خط جام ہو گیا

آج اسے "نفا" لکھتے ہیں۔ شعر میں "فشی" پر تھوڑے کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور بول چال میں بغیر تھوڑے کے بولا

جاتا ہے۔

دہلی نے "نفس لطف" میں بھی گاہ کا املا کے اصولوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ صحیح زبان کے ساتھ املا

کو بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ دہلی نے اپنے بطور درج ان ۱۳۶۱ء کو اس لیے رد کر دیا تھا کہ اس میں بعض املا کا املا

ان کے اصول اطلاق کے مطابق انھیں قارئین کو انھوں نے ۱۲۶۳ء کے دیوان میں ”سیک ہائے لکرا اور بعض صفحات کو بھڑپے دوبارہ لکھوا کر دیا تھا۔ آج کلک کی یہی زبان دانی اور اصلا ح زبان کی تحریک اور شاعری میں ”گوردہ پن“ کی اہمیت ان کا طرز اختیار ہیں۔

کسل تری زبان کے اہل زبان اپنے نئے کام، کلام، کلام فقیر سے برق بھی تاریخ کے شاگرد شید تھے اور اسی اصولوں کے چوتھے جن پر کلک عمل کرتے تھے۔ اگلے باب میں ہم برق کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

- [۱] انکلیات ضمیر، ضمیر شکوہ آبادی، جس ۵۱۲ء، مطبع قمریہ، کھنڈہ ۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۹ء
- [۲] دیباچہ، غزل، مرثیہ، نثر کا گوردی، جس ۱۱۲۲ء، مطبع قمریہ، کھنڈہ
- [۳] دیوان حسن، رنگ، نعل، اوسط، رنگ، حاشیہ، جس ۳۹۳ء، کھنڈہ ۱۲۹۳ء
- [۴] خوش مسرکہ، زیبا، جلد دوم، سعادت، خاں، ناصر، مرثیہ، ششون، غولہ، جس ۳۰۹ء، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء
- [۵] دیوان حسن، رنگ، نعل، اوسط، رنگ، جس ۳۰۹ء، مطبوعہ کھنڈہ ۱۲۹۶ء
- [۶] خوش مسرکہ، زیبا، جلد دوم، نکل، کالا، جس ۳۰۹ء
- [۷] دیوان حسن، رنگ، نعل، اوسط، رنگ، نکل، کالا، جس ۳۰۹ء
- [۸] خوش مسرکہ، زیبا، جلد دوم، جس ۹۷۷ء، نکل، کالا
- [۹] ایضاً، جس ۳۰۹ء
- [۱۰] سراپا سخن، سید، حسن علی، حسن، کھنڈہ، مرثیہ، نقد، حسن، جس ۳۰۹ء، لاہور ۱۹۷۷ء
- [۱۱] خوش مسرکہ، زیبا، جلد دوم، نکل، کالا، جس ۳۱۱ء
- [۱۲] تذکرہ دین، طوفان، ملا، عظیم، غزل، مرثیہ، قاضی، مہار، لود، جس ۹۷۷ء، پختہ ۱۹۵۵ء
- [۱۳] دیوان اولیٰ (عظیم مبارک)، نعل، اوسط، رنگ، جس ۳۱۲ء-۳۱۳ء، کھنڈہ ۱۲۹۳ء
- [۱۴] دیوان کرشن کا، سخن، جہاں، کھنڈہ
- [۱۵] انکلیات ضمیر، سید، محمد، اسماعیل، حسین، ضمیر شکوہ آبادی، دیوان سوم، جس ۵۱۲ء-۵۱۵ء، مطبع قمریہ، کھنڈہ ۱۲۹۶ء
- [۱۶] مقدمہ ”انکب رنگ“، ”مرثیہ ڈاکٹر انصار، رابطہ نظر، جس ۹۷۷ء، ریش، اردو، کادی، کھنڈہ ۱۹۸۳ء
- [۱۷] ایضاً
- [۱۸] انکلیات ضمیر، ضمیر شکوہ آبادی، جس ۵۹۳ء، مطبع قمریہ، کھنڈہ ۱۲۹۶ء
- [۱۹] غزل، غزل، رنگ، کھنڈہ، مرثیہ، مقدمہ، نثر کا گوردی، مطبع قمریہ، کھنڈہ، حسن، لاہور
- [۲۰] ایضاً، جس ۳۰۹ء

[۳۱] ایضاً ص ۸۶ (اردو ترانے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)

[۳۲] ایضاً ص ۷۷

(حواشی علی الاوسط رنگ و طالع رنگ کا آخری سطر ہے)

حواشی ب

نحوہ حواشی ۳۱

”مجموعہ (ف) برپاں کردہ۔ واضح ہو کہ نقطہ بندی (اردو) میں جہاں کہیں دو حرف ایسے آئیں جو ہم جنس ہوں اور اس طریقے سے کہ پہلا اور دوسرا ہم جنس جیسے مانگا اور چمانگا اور اس سے اور اس سے تو ایسی جگہ صرف ایک حرف پر اکٹھا کر کے تھم دینا دیکھا جاتا ہے بلکہ اس طرح نہیں جس طرح یہ الفاظ یہاں لکھے گئے ہیں۔ اور اگر وہ ایک جنس حرف ایک لفظ میں ہوں تو ایک حرف پر ہی اکٹھا کرنا چاہیے جیسے تلی۔ قو۔ ستا۔ گوا وغیرہ“

دوسرا باب

فتح الدولہ مرزا محمد رضا بَرَق

حالات و مطالعہ شاعری

تاریخ کے ہر شاگرد اپنے معاصرین کی نظر میں ممتاز اور صاحبِ وجہ ان میں مرزا محمد رضا بَرَق کا نام شامل اور نماواں ہے۔ خود بَرَق کے نامور شاگردوں میں واحد علی شاد (۱) سید ضامن علی جہاں کھنوی، دہان علی عمر اور ہادی علی الہک شامل ہیں۔ آدھ کھنوی جہاں کھنوی کے شاگرد تھے اور حسن کا گودی الہک کے شاگرد تھے۔

فتح الدولہ بخشی الہک میرزا محمد رضا بَرَق (۳ م ۱۲۷۵ھ / ۱۸۵۵ء) میرزا کا علم علی صاحب (۲ م ۱۲۳۹ھ / ۱۸۲۹ء) کے بیٹے تھے۔ میرزا کا علم علی اپنے وقت کے عید عالم، فاضل کامل، خطیب اور پب تھے۔ یہی مرزا کا علم علی ہیں جن کی فرمائش پر تاریخ نے "سراج الموعود" کے عنوان سے جدید منتظر کا حکوم اور ترجمہ کیا تھا اور جنہوں نے بیان مطالب میں تاریخ کی مدد کی تھی۔ "سراج الموعود" میں تاریخ نے "اب سونو علم ترجمہ کا سبب" کے ذیل میں کم و بیش ساٹھ اشعار بھی میرزا کا علم علی کی مدد میں لکھے ہیں۔

میرزا محمد رضا بَرَق نے قطعات تاریخ میں اکثر اپنی شخص رضا بھی استعمال کیا ہے۔ کھنوی نے ریاض الصلحہ میں ان کے عمر "کمپانیمیں سال ہوگی" لکھا ہے (۳) قیاس کہتا ہے کہ کھنوی نے ان کا ترجمہ ۱۲۳۹ھ کے لگ بھگ لکھ لیا ہوگا۔ اگر ۱۲۳۹ھ میں ان کی عمر تقریباً تیس سال تھی تو ان کا سال پیدائش ۱۲۰۰ھ تخمین کیا جاسکتا ہے۔

تیسارے دور کے اعلیٰ شہرت میں شمار ہوتے تھے۔ ان کے پاس پابندی سے بزم شاعرہ منعقد ہوتی تھی۔ بَرَقی سلطان عالم اور ہادی علی شاد اختر کے استاد و مصاحب خاص تھے۔ جب انگریزوں کے ہاتھوں سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہوا اور ہادی علی شاد ملکوت میں نگر بند کر دیا گئے تو محمد رضا بَرَقی بادشاہ کے مہر لے آئے اور وہیں شہنشاہ ۱۲۹۰ھ / ۱۸۷۳ء کو ۱۷ اکتوبر ۱۸۵۵ء (۳) کو وفات پائی۔ "تذکرۃ الخیر" میں ہادی علی شاد نے بھی یہی سال وفات لکھا ہے:

کیچھ مصیبت سے بچنے کا بکر خارِ فرقت سے بچنے کا
ہوئی سن چوہتر میں یہ دارِ وفات دہن سے دنگل مرے ایک بات
کیا صبر میں نے کیچھ کو قہام جو پ نے کیا کام ان کا قہام (۵)

"افسانہ کھنوی" میں آغا شرف نے سالِ وفات بارہ سو پچتر لکھا ہے (۶) جو درست نہیں ہے۔ مولوی عبدالکلی نے "گلِ رعنا" میں بغیر کسی حوالے کے سال وفات ۱۲۷۳ھ / ۱۸۵۳ء دیا ہے (۷)۔ فرہان فتح پوری نے ارطمان گوگل پر شاد کے حاشیے پر لکھا ہے کہ "تاریخ الحلیف" میں بَرَق کے انتقال کی کئی تاریخیں دی ہیں جن سے ۱۲۷۳ھ / ۱۸۵۳ء ہے (۸) بَرَقی ہادی علی شاد کے مصاحب خاص اور یادگار اور تھے۔ سلطنت کے خاتمے کے بعد وہ بہت سے مصائب انہیں پہنچ کر چلے گئے تھے

برقی ہی چمکتے پڑے ہیں جس کا انکار ایک شعر میں بھی کیا ہے:

برقی ہو کہتے تھے آخر وہی کر کر اٹھے جان وہی آپ کے دروازہ پر مہر کر اٹھے

معاصریت کروں میں لکھا ہے کہ برقی غزل اطلاق و سیر قائم انسان تھے۔ سعادت خاں داسر نے انھیں ”مذہب اخلاق، معدن اخلاق۔۔۔“ مطلق اور علم میں مشہور نام۔ دہلوی اور سیر بخشی میں خرب المثل میان خاص و عام“ لکھا ہے۔ [۹۷] سکنی نے انھیں ”جو ان اٹھان و مذہب اخلاق و سوز و دلِ اطلع ہا کی لہن، عدان اطل لہن“ [۱۰۰] لکھا ہے۔ ان کے کمرے پر پاندی سے بہاؤ کی چوڑیوں میں تاریخ کو مکمل مشاعرہ منقذ ہوتی تھی جس میں عام طور پر سب شعر اشعار شریک ہوتے تھے۔ علی اوسط رنگ، جو اس زمانے میں کان پور میں قائم تھے، اکثر اس مشاعرے میں شریک ہوتے تھے۔ برقی اطل لہن کی بہت عزت و قدر کرتے تھے۔ اس وقت میں عمر نے لکھا ہے کہ ”نی زمانہ محمد و نین شکارا نکھو است و بہ ملک طار زمان بہ اختصاص بادشاہی سر فرزادی بادشاہ [۱۱۱] طوطی نے لکھا ہے کہ ”نشو و نما یافتہ نکھو است۔ جو نے دیبا زہ طوطی خواست و پار بادشاہت بادشاہت۔“ و رآں جایہ اعزاز اقام می گز را تا و سوز و آں شریہ تعلیم و تکریم پر وازد [۱۱۲] ان سب تاثرات سے ایک ایسی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے جو جوہان شہار بھی ہے اور پارہ فادار بھی۔ صاحب مراد بھی ہے اور سلیم و صاحب ثروت بھی۔ برقی میں وہ تمام طرحیں جمع ہو گئی تھیں جو اس دور میں خاص اہمیت کی حامل تھیں اور اسی لیے سارے معاشرے میں وہ عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ علی اوسط رنگ کے درجہ ان دم (تہتم گرامی) میں ایک قلم کار تاریخ لکھتا ہے جو ۱۲۵۱ھ میں برقی کے صحت یاب ہونے پر لکھا گیا تھا [۱۱۳]

میرزا محمد رضا برقی نے ایک ضخیم دیوان یادگار چھوڑا ہے [۱۱۴] اس کے علاوہ ایک ”داسوخت“ بھی مطلق ہے [۱۱۵] اور ایک ”شہر آشوب“ بھی [۱۱۶] جس میں مصلحت اور دے کرمانے کی بہادری اور درویشی اور پھر ان کے مٹنے کا ذکر انعام و ناک لکھے میں کیا ہے۔ دیوان برقی میں غزلوں کے علاوہ سولہ نشستات ہیں جو اجداد علی شاہ اختر امام بخش تاریخ اور دیر الدولہ مجدد کی غزلوں پر لکھے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جو ۳۳ صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔

بنیادی طور پر ”غزل“ ہی وہ صفتِ سخن ہے جس میں برقی نے اپنے فن کا انکار کیا ہے۔ برقی کی غزل رد و لہجہ تاریخ کی نگہ راز و تہیج ہے۔ وہ اسی رنگِ سخن میں اپنی غزل کے گھوڑا سوار تے ہیں۔ غزل تاریخ کی طرح برقی کی شاعری بھی جذبہ احساس سے خالی ہے اور سارا زور مضمون آفرینی اور صحت زبان پر ہے۔ اس مضمون آفرینی میں تاریخ کی ہی پر واز گھنٹیں تو نہیں ہے جو مضمون تازہ کی تلاش میں دور دور کا سفر کرتی ہے لیکن محتات و گہری تجلی کی ضرور ہے۔ برقی کے رنگِ سخن میں تاریخ کا رنگِ سخن اس طرح شامل ہے کہ اگر ان کے متعدد اشعار کو کیا ہے تاریخ میں شامل کر دیا جائے تو یہ کچھ ایسا مشکل ہوگا جتنا یہ چند اشعار دیکھئے:

سوزوں ہیں مضمون قہر موزون یار میں	تو سہی مر مر اس گھوڑا ہے اپنی ڈاک کا
جمع کرتے ہیں مذم میل کو تو کون ماضیوں	گو یا یہ ایک بند ہے ترکیب بند کا
خواب میں فرضاً اگر تصویر اقدس دیکھتا	مٹک ہوتا ہے دم غسل ہاں سے پیدا
دھنک قامت سے بقولِ حضرت استاد برقی	دم بھرا کر تاکوں میں ماہ نکھان چاہ کا
	عالم ہا تک اپنا بول ہا ہو گیا

اٹلس کے غرض شعلے میں ہے اٹلس گردوں
تصور ہے جو اس یوسف کے چھو کو روئے تاہاں کا
تجلی جسے کہتے ہیں کھار ہے زری کا
مگر یہاں فکر میں ہے عالم چاہ کھال کا
برقی بھی مٹی اور رقبہ کی طرح اور عارضہ قلبی سے متقی آفرینی کا کام لیتے ہیں۔
سب سے بڑے ترہان خود تاج تھے۔ جذبہ احساس سے جاری ہونے کے باعث سارے کلام پر "خار بیت" عادی
ہے۔ برقی بھی مٹی اور رقبہ کی طرح اور عارضہ قلبی سے متقی آفرینی کا کام لیتے ہیں۔

آ دل تخت ملیں ہے ضیفوں کے لیے
برقی تھا نام، ملا اور یہ روئے سے خطاب
بھرتے ہیں میرے ہوا خواہ ہوا داروں پر
اور سب کہتے ہیں اسے دیدہ گریاں مجھ کو
ہوئے وہ اس کے قدم بھی لگے غور ہو گئے
کس صفحہ سے میں جاؤں کروں بند بند کا
برقی نے استاد تاج کی طرح "مثالیہ" کو بھی اپنی شاعری میں بار بار دہراتا ہے لیکن یہاں مثالیہ کا رنگ اتنا موثر اور بڑے لطف
نہیں ہے جتنا تاج کے ہاں ملتا ہے۔ ایک غزل میں مثالیہ کے فارسی شاعر صائب کا بھی ذکر کیا ہے اور ساری غزل اسی
رنگ میں کہنے کی کوشش کی ہے:

ہم مہاں دشت زمین شعر میں صائب نہیں
برقی نے جہد و دلچ غزل کے مطابق مثالیہ کو اپنی غزل میں برتا ضرور ہے لیکن اسے وہ اپنا رنگ نہ تاکے۔ وہ اس
رنگ میں زیادہ سے زیادہ اس بلندی تک پہنچتے ہیں:

گردوں سے آب چشم تھا بلند ہے
سر پر ہفتی کے ملا آئی تو اوتا بڑھ گیا
دیکھو صائب پست ہے دریا بلند ہے
دھوپ جب جڑھنے لگی قسمت سے سارا بڑھ گیا
تا توئی نے بلا حیا اور زور عشق زلف
تاج کی غزل کی طرح برقی کی غزل بھی مشتاق نہیں ہے اسی لیے اس پر بھی خار بیت عادی ہے اور محبوب اپنے جسمانی
اوصاف کے ساتھ ساری شاعری میں نمایاں ہے۔ یہ محبوب کو شے پر دیتا ہے اور اس کی روح نہیں اس کے جسم کو حاصل
کیا جاسکتا ہے:

ضمون روئے یار نے چکا دیے ہیں شعر
روشن جو اس کے چاند سے رشاد ہو گئے
کوہ کا اس زمین میں لگا ہے آفتاب
تارے تمام روزن دھار ہو گئے
نکشن میں میرے قامت و عارض کو کچھ کر
تو نہ نور کون کی طرح سارا دھکا ہے
برقی کے ہاں محبوب کا سراپا الگ الگ ہو کر سامنے آتا ہے۔ یہاں محبوب بھی، عشق کے بغیر نکلے ہوئے ہے۔
کر دامن، بہان، ہر خسار، تھیں وغیرہ اس لیے عزیز ہیں کہ ان سے عشق و میل کو شلی ہے:

پہتاں وہاں جسم ہیں اس بحر ناز کو
پہتاں کو بوجھ کوہ گراں ہے صائب کا
انگڑائی دلوں دھار اٹھا کر جو اس نے لی
پر لگ کے پرداں نے چری کو اڑا دیا

آپ کتاب ناپتاس حسن سے دوٹی ہوئی دس بڑھادی ہے نلوں کی خبر میں چاندنی
 جھک جاتی ہے پھلے میں کربار ہیں پتیاں تازک ہے شجر بوجھ شرکاء نہیں اٹھا
 عشق کی جلوہ گری کے بغیر وصف محبوب طرح طرح سے اس دور کی شاعری پر چھا گیا اور محبوب کی خاطر جیسے اس شاعری
 کا وصف بنی گئی۔ ”عشق آفرین کی تلاش کے باوجود یہ تہذیب ”عشق“ سے خالی ہو گئی تھی اور فضا نے بسلا میں تازک
 تو نہیں ماری تھی۔

فنی نظریہ نظر سے دیکھیے تو برقی کی شاعری اپنی دلا ویز بندشوں، صوبہ زبان، قوت اظہار، روانی و سلاست،
 کے باعث پانچ کوئی وفاق کا اظہار کرتی ہے۔ اس میں دو استادانہ شان ہے جس سے قادر الکلامی کا جوہر نکھرتا ہے۔
 زبان کے دواپہ نظر سے برقی کی شاعری کو دیکھیے تو اس میں ایک متوازی رجحان یہ سامنے آتا ہے کہ رنگ کی شاعری کی
 طرح اب زبان کی شاعری، آہستہ آہستہ اظہار کرتی ہے۔ روزمرہ و عوامی اس کے استعمال سے شاعری میں لطیف زبان
 پیدا کرنے کا ارتقا نمایاں ہو رہا ہے۔ ”مضمون آفرین، صوبہ زبان اور فنی و فنی کے تعلق رجحانات تو اب بھی ”رنگ
 الوقت“ ہیں لیکن لطیف زبان اور زبان کا کھلنا رنگ کی شاعری کے پس ایک نیا لطیف رنگ گھول رہا ہے۔ یہ رنگ
 تاریخ کی شاعری میں بہت کم ہے۔ برقی کے دیوان میں ”رنگ کی طرح“ یہ رجحان نمایاں ہے۔ اس رجحان نے سادگی
 کو جنم دیا ہے۔ مضمون آفرینی میں بہت دور کی کوڑی لائے کا کھل بھی ”صبر پڑا ہے اور بہت آہستہ آہستہ تہذیب و احساس کا
 اثر شاعری میں بحال ہو رہا ہے۔ اس رنگ میں خار جیت کا اور اس کا کھلنے کی طرف قدم بڑھا تا ہوا محسوس ہوتا
 ہے۔ اس نئے رنگ میں لہجہ اور شاعری کو بڑھا رہا ہے اور روزمرہ و عوامی کا استعمال شعر میں لطف پیدا کر رہا ہے لیکن
 مضمون آفرینی کا پہلو بھی شعر میں موجود ہے۔ یہ پندرہ شعر دیکھیے۔

چپ کہا تم نے لپٹ جائیں گے اس میں ہوسو ہر تاز سے کہنے لگا وہ ماہ طلعت خواب میں
 تم کو ہم سے خدا جدا نہ کرے ہم جدا تم سے ہوں خدا نہ کرے
 کیا ہوا تک رات ہے روز فراق کی تارے مجھے ڈراتے ہیں آنکھیں نکال کے
 دیکھ کر آنسو حراں یار جانی بھر گیا میری کھجور آرزو پر آنچ پانی بھر گیا
 کہتے ہیں دے کے ہوسر ملائی بھیجیں کا مونے کا میں نے تھو کو تو اٹھا کھلا دیا
 ہوسر طلب کیا تو دیا جس کے یہ جواب منہ کی کھلائے گا مجھے چنکا زبان کا
 باقوانی سے غم بھر کی ایسے بیٹھے اٹھے دینا سے مگر دل نہ جارا اٹھا
 یہاں تہذیب موجود ہے مگر نہایت بادل باسا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اب ہواؤں کا رنگا رنگ بچے بدل رہا ہے۔ رنگ
 تاریخ جواب بھی ساری خطا پر چھایا ہوا ہے، کھلرت استعمال سے اس کا رنگ پیکا اور بے لطف ہوتا جا رہا ہے۔ روزمرہ
 و عوامی اور زبان کی شاعری اس کی جگہ لے رہی ہے۔

برقی کے پاس طویل فزلیں کھلوت سے ملتی ہیں۔ وہ عام طور پر سارے ممکنہ کافے استعمال کرنے کی کوشش
 کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی فزلیں طویل ہو جاتی ہیں۔ ان کے پاس ۲۰ شعر، ۲۰ شعر (جس میں ۷۰ مضمون ہیں) کی
 فزلیں بھی ملتی ہیں اور ان کی فزلیں بھی جن میں تاریخ و رنگ کی طرح، ”مضمون“ میں گھس لایا گیا ہے۔ ہر شعر کی ایک فزل
 میں ۱۰ مضمون ہیں۔ برقی کے کلام کے مطالعے سے قادر الکلامی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے لیکن ان کی شاعری میں کوئی

ایک امتیازی رنگ نہیں ہے۔ وہ اپنے دور کے مرد و زنانہ ناطے کے ترجمان ہیں اور اس میں اچھا شعر نکالتے ہیں۔ آج ان کی شاعری اس لیے پختگی یعنی پختہ آتی ہے کہ رنگ، ناخ، جس کی وہ جی دی کر رہے ہیں، نکال سال باہر ہو گیا ہے۔ ناخ کی طرح ان کی شاعری بھی اسی دور میں محصور ہے اور اس سے باہر بے روح ہو جاتی ہے۔ جہ یہ وہ احساس آفاقی ہو سکتا ہے لیکن اس سے بچ کر جب شاعری کا اہتمام کیا جائے گا تو وہ ہمیشہ اسی صورت حال سے دوچار ہوگی۔ ناخ، درخک، برق اور دوسرے شعرا وہ رنگ ہیں جنہوں نے اردو ناول کو ایک نیا روپ ایک نیا معیار بخنایا اور یہ معیار کتنے دلائل اہلقت ہیں کہ برسوں مرکا کفن بنا رہا۔ اس نے غزل کو رحمت دی، اس میں فکر اور مضامین کو کا اضافہ کیا۔ اردو زبان کو مانجھ کر اصطلاح زبان سے اسے دواں دلا رہے زور بنایا۔ موزوں الفاظ کے استعمال کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اور زبان و بیان کے سامنے نئے امکانات کے دروازے کھول دیے۔

صاف ہریت کی بندش ہے مٹائی و کھو
آئینے قصر فصاحت میں لگا دیا ہوں
(برق)

ناخ کی جو ایک خن، زبان و بیان کی سطح پر ایک نیا روپ دھار رہی ہے۔

برق کی زبان معیاری کھلی کھلی، صاف ستھری زبان ہے۔ ان کے کلام میں ایک آواز جگہ متروک الفاظ استعمال ضرور ہوتے ہیں جیسے ”رنگ“:

آہی کب تک دوا نہ کرے دردِ فرقت میں دہر ہے لازم
سین کے نالے پیر بھی بے چین ہو گئے دشمن تک جہاں میں قائل اثر کے ہیں۔

اسی طرح لفظ ”سوا“ جو ناخ کے پاس بھی ایک شعر میں استعمال ہوا ہے، برق کے پاس بھی ملتا ہے۔ بعد میں ناخ نے زبان کے اس پرانے اثر کو ترک کر دیا تھا اور اسی کے ساتھ برق اور دوسرے شعرا نے بھی اسے ترک کر دیا تھا۔ برق کے اس شعر میں ”سوا“ استعمال ہوا ہے:

کیوں اپنے ہاتھ سے نہ لگا کات کر سوا صدمہ ہے مجھ کو صدق بازو کے یار کا
اسی طرح برق نے ایک شعر میں ”سور“ کو ذکر بات دیا ہے اور ”مٹلی“ کو سوٹ دیا ہے:

دیکھ کر شکل عقل سے یہ کہتا ہے وہ سور آہی کیا کر فرشتے ہیں اہل سے حلق
تو کانٹے کی طرح مٹلی شیدا نکل گئی۔

اس طرح کئی اور الفاظ ہیں جو ذکر ہوئے جاتے ہیں لیکن برق نے انہیں سوٹ دیا ہے مثلاً غیب، بیٹکر، زہار وغیرہ۔

درخک کے پاس کلام ”نفا“ ملتا ہے۔ مگر کے پاس بھی یہی ملتا ہے:

د شمشیر وقت آیا جو اپنے نفا دانی کا چڑھایا دھم نے ساغر شراب اور غانی کا
برق کے پاس کلام ”نفا“ ملتا ہے:

کلیت زمانہ دکھائی شراب نے نفا کا ذوا مجھ کو حق جام ہو گیا
سے کے پتے ہی یہ رنگ لال ان کی ہو گئی روئے رنگیں نفا سے بے داغ لال ہو گیا

اسی طرح ”نخن“ کلام برق کے پاس ”نخن“ ملتا ہے۔ درخک نے اس کا اصول وضع کیا ہے جس کا ذکر ”نخن“ کے

ذیل میں ہم پہلے کرتے ہیں۔ زبان کے معاملے میں، بحرلکھی بہت احتیاط کرتے ہیں اور "اردو کے لکھنؤ" بحرلکھی کا معیار زبان ہے۔

حواشی:

- [۱] "نئی" میں داہد علی شاہ نے برقی کو "اردو بحرلکھی" نام "لکھا ہے جس میں ۲۳۸، مطبع سلطانی لکھنؤ ۱۸۷۷ء اور "اردو بحرلکھی" میں بھی اپنے استاد کا ذکر کیا ہے، ص ۳۔
- [۲] دایع ان برقی، محمد خاں برقی، ص ۶۳۵-۶۳۶، سلطان المطابع لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء۔
- [۳] ریاض النقصان، مصنفی، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو لاہورنگہ آباد، ۱۹۳۲ء۔
- [۴] لکھنؤ کے چند نامور شعراء اکبر سید سلیمان حسین، ص ۱۰۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء۔
- [۵] حزن اختر، داہد علی شاہ اختر، ص ۱۳۹، برجیہ داہد علی خان، لکھنؤ ۱۹۸۱ء۔
- [۶] افسانہ لکھنؤ، فاتح شرف، ص ۵۴، برجیہ سید محمود نقوی، دہلی ۱۹۸۵ء۔
- [۷] گل رہتا، عبدالحی، ص ۳۸۶، عظیم گڑھ (مطبع چہارم)، ۱۳۷۰ھ۔
- [۸] ارمغان گوگل پر شاہ، برجیہ اکبر فرمان فتح پوری، ص ۱۶ (حاشیہ)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء۔
- [۹] خوالی معرکہ زریا، جلد دوم، سعادت خان ناصر، برجیہ عشق خواجہ، ص ۲۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۴ء۔
- [۱۰] ریاض النقصان، مصنفی، برجیہ عبدالحی، ص ۵۲، انجمن ترقی اردو لاہورنگہ آباد، ۱۹۳۳ء۔
- [۱۱] بہار بے غزاس، احمد حسین عمر، برجیہ اکبر فہم احمد، ص ۳۵، ملی مجلس دہلی ۱۹۶۸ء۔
- [۱۲] گلشن بیٹ، بہار نصر اللہ خاں خواجگی، برجیہ اکبر اعظم فری، ص ۸۳، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء۔
- [۱۳] نظم گرامی، (دایع ان دوم)، علی اوسط رشک، ص ۳۰۱، لکھنؤ ۱۲۶۳ھ۔
- [۱۴] دایع ان برقی، محمد خاں برقی، کل سلطات، ۶۷۲، سلطان المطابع لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۳ء۔
- [۱۵] مجموعہ داسوٹ، جلد اول، برجیہ فاضل بیٹی، ص ۲۷۳-۲۷۷، مطبع خوالی کشور لکھنؤ، ۱۲۸۵ھ۔
- [۱۶] جلوہ مختصر، مختصر بنگرانی، جلد دوم، ص ۱۶۱، ۱۶۲، دو بہار، ۱۸۸۵ء۔

تیسرا باب

امداد علی بکھر

نظم و نثر: حالات و مطالعہ شاعری۔ بحر البیان

تاریخ کے شاکر وہاں میں امداد علی بکھر اپنے منفرد و پاک رنگ سخن اور ساتھ ہی قویہ زبان و علم عروض پر غیر معمولی قدرت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ علی اوسط رنگ کے ”عس اللہ“ میں لکھا ہے کہ ”بکھر ملا فدا جناب شیخ صاحب مرحوم طبع سوزوں و فکر کمال دانہ“ (۱)

شیخ امداد علی بکھر (۱۲۹۵ھ/۱۸۷۷ء) شیخ امام بخش کے بیٹے [۲] اور ان کے ہم نام شیخ امام بخش تاریخ کے ممتاز شاکر و تھے۔ سید مظفر علی اسیر (م ۱۲۹۹ھ/۱۸۸۲ء) کا قلمدار شیخ وفات ”تاریخ لطیف“ قلمی و بکھر و نہ رضا لاہوری میں موجود ہے:

شیخ امداد علی بکھر و دارقانی رفت در بارغ جناب خدمت حیدر برسد
ساقم فکر تاریخ و فاضل چو امیر گفت دل بکریک موج کبوتر رسید“ [۳] (۱۲۹۵ھ)
تقریباً آباد میں پیدا ہوئے اور بکھر وہاں سے لکھنؤ چلے آئے۔ ایک شعر میں بھی اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے
پوچھنا بھی ہے عیش حال خرابی وطن بکری بکھر رہے کیا فیض آباد رہے
”تذکرہ شعرا“ میں بھی ”اردوستان فیض آباد“ لکھا ہے۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ ”دوہیں جزو زمانہ و لکھنؤ برفاقت علی حسین خاں اثر فرزند کھن لو اب حیدر یک خاص مرحوم است“ [۴] ”گل رعنا“ میں لکھا ہے کہ ”چھوٹی شہزادی کی سرکار سے کچھ وغیلہ مٹا ہے، انہی کی اوجڑھی پر چانک کی بھل میں دیک کرہ قہوا ہیں، انہوں نے کھلا کرتی تھی اور ایک بوسہ چٹائی پر بیٹھتے تھے۔ لوگ دور دور سے تحقیق الفاظ کو آتے“ [۵] حاکم نے مام پر آگئے تھے۔ امیر بیٹائی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”تذکرہ برس کی عمر لکھنؤ وطن ہے۔ اب اس سرکار (مام پور) کے وغیلہ غوار ہیں“ [۶] مام پور میں کئی سال گزار کر لکھنؤ واپس آگئے اور وہاں وفات پائی۔

بکری آباد میں دمشق تاجر محمد کے ساتھ بڑھتا گیا اس لیے عام طور پر شعر چڑھا کر نہیں سنا تھے [۷] اپنے ایک شعر میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

اے بکری بکھر حقیقت کمال ہوا ہے فن میں آباد میں ہے دمشق غرض نہیں سخن میں
”گلستان سخن“ میں لکھا ہے کہ ”بکھر صاحب استعداد ہے اور اچھا معانی اور ابداع مضامین میں قدرت ذاتی رکھتا ہے۔ شاکر ان تاریخ سے گوئے سبقت اور خوش فکر ان لکھنؤ سے قصب اسمن کے کیا ہے“ [۸]

بکری کو دمشق شاعر تھے۔ علم عروض و قافی، محبت الفاظ، اصول زبان، تحقیق لغت اور نکات ادب و روزمرہ پر

انکی قدرت دیکھتے تھے کہ استادانِ دلت بھی ان سے سنبھلنے لگتے تھے۔ اپنے ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے۔
 پتہ عرضیوں میں سبک ہو گئیں نہ بحر
 میزبانِ شاعری میں طبیعت تلی رہے
 طبیعت میں انکی اپنے نیازی تھی کہ طوطا پند ایران بھی مرتب نہ کر سکے۔ سید محمد خاں دہلوی نے اسے مرتب کیا اور اس کا تاریخی نام ”ریاض المکرم“ (۱۲۵۳ھ) رکھا جس کا اعتراف، احسان مندی چار شعر کے ایک قطعہ بعنوان ”از مصطفیٰ طراز اللہ“ میں کرتے کیا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

جامع اس دفتر کے ہیں سید محمد خان دہلوی
 اس جلیل القدر کا یہ بحر پر احسان ہے

بحر کا دیوان ۱۲۸۵ء میں بکلی بار مطبع مصطفائی لکھنؤ سے مرتب ہوئے کے ۳۳ سال بعد شائع ہوا۔ دیوان بحر ۱۳۲۸ فرمایات اور ۲۶ مباحث پر مشتمل ہے۔ اس بات کا امکان ہے کہ اس عمر سے میں کہا ہوا نکاح بھی اس میں شامل کر دیا گیا ہوگا۔ قاضی مہدالود کی بھی یہی رائے ہے (۱۹) ”ریاض المکرم“ میں صرف غزلیں اور رباعیات ہیں لیکن ”انتخاب زادگار“ میں جو انتخاب دیا گیا ہے اس میں واقعہ یوں کے چند اشعار بھی شامل ہیں جن میں سے ایک جمہیت شادی صاحب زادہ محمد زادہ فقہار علی خان صاحب بہادر کے موقع پر کہا گیا اور دوسرا نواب محمد یوسف علی خاں صاحب بہادر کی مدح میں ہے۔ اس میں بحر کی دو سو سونوں سے بھی انتخاب دیا گیا ہے اور یہی وہ سو سونیں ہیں جو ”مجموعہ داسو سون“ میں شامل ہیں (۱۰) قاضی مہدالود نے لکھا ہے کہ ”تو اعد اردو سے متعلق ایک مختصر رسالہ کتب خانہ دہلی نام پر۔ میں ہے (۱۱) اس رسالے کو جس کا نام ”بحر البیان“ ہے رشید حسن خاں نے اپنے تعارف کے ساتھ شائع کر دیا ہے (۱۲)۔

بحر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں انھوں نے اپنی ملا جلیوں کا اس اسی صنفِ سخن میں ٹھہرایا ہے۔ ان کی غزل میں اس دور کی ایک اور تنگ پوری طرح شامل ہیں۔ وہ تاریخ کے شاگرد تھے۔ استاد کے رنگِ سخن سے وہ بھی متاثر تھے لیکن ان کے مزاج میں وہ پہلوان کے اپنے تھے۔ ایک یہ کہ انھیں شاعری میں ”ہول چال کی زبان“ پسنی تھی اور دوسرے وہ ”صاف شعر“ کو پسند اور گنجلک پن کو ناپسند کرتے تھے جس کا اعتبار انھوں نے کئی جگہ کیا ہے

بہت پسند ہے اچھ کو یہ ہول چال اسے بحر
 قسم خدا کی یہ طرفہ بیاں بہت اچھا

غزل کہا کر اے بحر صاف صاف ایسی
 پہ شکل موج ز شعروں میں گنجلک دیکھیں

ہول چال کی زبان، جس میں محاورہ و رد مزہ کا مزہ بھی شامل ہے، بحر کے پاس خاص لطف دیتی ہے۔ ان کی غزل میں صنفِ بابلی کے لیے نہ صرف کوڑی لائے کی کوشش ملتی ہے اور نہ مضمونِ آخری کے لیے کسی قسم کا گنجلک پنا ہے۔ صاف شعر، جس میں محاورہ و رد مزہ کے برجستہ استعمال سے تازگی، بے ساختگی اور لطف پیدا ہوتا ہے، بحر کی غزل کا جوہر ہے۔ بحر نے اپنے استاد تاریخ اور مصاحبین کی مختلف خصوصیات کو مل کر ایک ایسا ”استخراج“ پیدا کیا ہے جو بحر کے ساتھ مخصوص ہے۔ صلیب شکاری نے لکھا ہے کہ بحر نے ”تاریخ کا ذوق، برقی بندش، وزیر کی صفائی، رنگ کی تنقید، محاورات، بحر کی شوخی، اپنا چہ چلا، پن ماز، کراہی مذاق پیدا کیا کہ مطبوع ہو گیا“ (۱۳)۔

محاورہ و رد مزہ کا استعمال طرح طرح سے اس کثرت سے ہوتا ہے کہ یہ بحر کی شاعری کا وصف خاص بن جاتا ہے۔ وہ محاورہ سے علاحدہ نظر بھی پیدا کرتے ہیں اور مضمونِ آخری کا کام بھی لیتے ہیں۔ ان کا کلام دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ تاریخ کا رنگ شاعری اپنی چولی بدل رہا ہے۔ تاریخ نے شاعری میں مضمونِ آخری کو اہمیت دی تھی

اور چند بہہ احساس کو ترک کر کے حلقہٴ شاعری اور سادہ گوئی کو مستحضر کیا تھا اور اپنی نئی شاعری کو "سازہ گوئی" کہا تھا۔ ان کے شاگردوں نے، جن میں بکرو رنگ، اللہیاں ہیں، شاعری کو چند بہہ احساس سے دور رکھا لیکن ساتھ ہی زبان و بیان میں بھری اصل اور الفاظ اور محاورہ و زمرہ کی حلاوت شامل کر کے استادِ تاریخ کی شاعری کے پختے ہیں کہ وہ رکنے کی کوشش کی تھی۔ رنگ نے بول چال کی زبان میں شامل الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کیے۔ مگر نے بھی انھیں نکالی الفاظ کو اپنی غزل میں لطف و حیرت کے ساتھ استعمال کیا۔ اس طور پر یہ لطف و حیرت رنگ اور برق و طیرہ کے پاس نہیں ملتا۔ یہ لطف مگرے مخصوص ہے:

میرا دل کس نے لیا نام تھا کس کس کا
ہم جان پر بھی تکمیل کے جیتے نہ پار سے
مگر کے منہ میں میرا آتا ہے پانی واہ
بے جا ہے سہی رزق ادا جو ہے سو ہے
ان سے نہ مل چلا نہ میں ان کی بھاگی
مسافر طلع کے تیار ہیں رنج سفر پائے
غلاف نقشب اتکا نہ مگر کھل کھیلو
خدا پناہ میں رکھے تمھاری پیکوں سے
جب مجھے تم نے پکارا یہ دعا دی میں نے

یہ رنگ غزل تاریخ کے زہرا اثر ہونے کے باوجود تاریخ سے لطف رنگ ہے۔ اس میں محسوس ہوتا ہے کہ زبان کی شاعری کا روحان صوبہ اور ہے۔ یہی رنگ ہمیں رنگ اور تاریخ کے دوسروں شاگردوں کے پاس بھی ملتا ہے لیکن زبان کی شاعری کے حلقے سے یہ رنگ مگر کے پاس نہ پائے جاتا ہے جس سے اردو بین شاعری میں دو بارہوا پنس آ رہا ہے اور وہ بھری الاصل الفاظ جو تاریخ نے ترک کیے تھے، عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور تحقیق الفاظ کا وہ روحان بھی، جو ہمیں "نفس اللہ" اور "مگر اللہ" میں نظر آتا ہے، اسی طرف ہے:

اے عراب تو بات بھی کرتا نہیں وہ شوخ
دہ دسم درواہ ہو چکی وہ چار ہو چکا
ہاتھ آکے وہ نکل گئے اے مگر کیا کہیں
دل ہاتھ مگر پڑھا تھا کئی ہاتھ گھٹ گیا
دورہ جو کوئی اڑ کے تیرے ہام تک گیا
ہم کبھی مرمیوں کا ستارا چمک گیا
لازم ہے مگر میں مگر نہ بگواؤ ماضی
ہو کا تمھاری دید کا کچھ کھا کے مر گیا
کبھی دلوں کی آرائش بھی جڑے کی بندش ہے
یہ کیا قصہ ہے بالوں پر ادھر کھولے ادھر پائے

روزمرہ محاورہ کا برہنہ استعمال اور زبان کی شاعری کا لطف بیان بھی مگر کا رنگ غزل ہے۔ بول چال کی زبان کے استعمال سے رنگ کی طرح، مگر کے پاس بھی ہے شمار بعد الاصل الفاظ و بارہ شاعری کی زبان کا حصہ بن گئے اور جس سے زبان کا وہ چمکی نکالی رہ پے وجود میں آ گیا جو آج تک اسی طرح قائم ہے۔ تاریخ نے جرم کے مضامین کو جو شاعری بنا دیا تھا اور اس طرح غزل کو دست دی تھی۔ شاگردان تاریخ اور بالخصوص رنگ و مگر نے جرم کے نکالی الفاظ کو بول چال کی زبان سے لے کر نئی شاعری کے بیان میں شامل کیا تھا اور اس طرح تاریخ کی "سازہ گوئی" کی زبان کو دوبارہ بول

چال کی عام فطری زبان سے ہم کنار کر کے ایک نئی اور قابل قبول صورت دی گئی۔ رنگ کی شاعری چلتے ہوئے
جوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ کے کمال استعمال کو ظاہر کرنے کے لیے شعر کہا گیا ہے۔ بحر کے ہاں یہ الفاظ شعر کے لیے اور
جان کا فطری حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ اگر ”روان بحر“ سے ایسے الفاظ کی فہرست بنائی جائے تو ان کی تعداد
ہینکڑوں تک پہنچے گی لیکن ہم یہاں ایسے چند الفاظ کے استعمال اور شعریت و لطیف شعر سے اس کے رشتے کو واضح
کرنے کے لیے، چند اشعار درج کرتے ہیں۔ دیکھیے کہ یہاں یہ الفاظ جان کا بڑا وزن اور بحر کے تخلیقی عمل کا حصہ بن
کئے ہیں:

جواب ہو نہ سکا جیری زلف کی لٹ کا	نگل کے سانپ نے ہانسی سے لاکھ سر پٹکا
اس دل کو دریا خوف نہیں مچلی نظر کا	دیار کا بھوکا ہے بہت کھانے کا چڑکا
اپنی بہار خاک دکھائیں فریب لوگ	بولی نہ چھینٹ کی ہے نہ ہوتا ہے شال کا
بچتے ہی نہیں دوائے صنم سے یہ سید رو	تر کے کوہ دار کھا ہے دلوں نے دھندلکا
کہیں شگے نے بھی دھکا ہے دریا کے درج سے	بھالے ہانے کا مجھ کو پیٹنا باقونی کا
کبڑے پچنے جنوں میں تو دیکھا ہے پتا حال	دگی سا ہو گیا بدن ایسا چمک گیا
بار سائی دیکھنا اڑتا ہے چپ ہیرا طیار	یار کے گوشے کی کانٹس سے چلتی ہے ہوا
نار ہو باران کے آہوں کے گن گھنٹیں	حسرت ہے بحر چار ہو چڑا کسی طرح
چپ دوجا سرخ رنگنا ہے سادان میں وہ شوق	ساقونی ہے اسی چہ چلتی ہے ہر برسات میں
ہم نے جو دار میں دیکھی ہے بھاد شپ و مل	کوئی دولہا ہے نہ دیکھے گا لیکن میں خوشبو
دل اس کی زلف میں الجھا ہے میرے سر تکھڑا ہے	الٹی الامان سارنگ کے چھٹنے کو بھڑا ہے
دیار عاشقی کی بود ہاں ابھی نہیں یارو	یہ آفت فیر تگری ہے یہ شورا گینز کھیرا ہے
وہ آگھیں یاد آتی ہیں مجھے جب دشت دشت میں	غزالوں کو رگیدا ہے چکاروں کو کھنڈا ہے

بحر نے ان الفاظ کو اسی طرح اپنے اشعار کا ذریعہ بنایا ہے جس طرح بول چال کی زبان میں یہ الفاظ اشعار کا
ذریعہ تھے اور آج بھی ہیں۔ بحر کے ہاں یہ بول چال کی زبان اہم ہو گئی ہے اور اشعار بیان جو عمرانی و تاریخی زبان کے
الفاظ کے استعمال کی وجہ سے تاریخی کے ہاں لپٹا ہوا تھا کھل گیا ہے۔ یہ نہیں ہے کہ بحر نے رنگ، نارنگ اور طرز زہد کو ترک
کر دیا ہے بلکہ ”طرز زہد“ میں بول چال کی زبان اور بھٹی الاصل اور وہ الفاظ سے اشعار کو وسعت دے کر اسے ایک نیا
روپ دیا ہے۔

بحر کے ہاں بھی موضوع شاعری ”حقیق“ نہیں ہے بلکہ مستوح ہے جس کے اوصاف حسن اور معاملات کو وہ
طرح طرح سے بیان کرتے ہیں لیکن ان معاملات میں ”جراثیم کی طرح“ ”جنس زدگی“ نہیں ہے بلکہ بھر و طریق،
ناز و اراد، بے نیازی اور بیانیہ حسن شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔

بحر کی شاعری میں روانی و سلاست ہے۔ اشعار میں برکتی و مصلحتی ہے۔ لفظوں اور دوزمرہ و دھار و رات کو
صحت کے ساتھ استعمال کرنے کا طبع ہے۔ اسی قدرت زبان کے باعث مشکل زمیوں کی اکثر راہیں صحت سے بول
اشقی ہیں اور زبان کا ایسا رنگ مایہ نازی ہے کہ چتر زمین میں بھی تاریکی ہی محسوس ہونے لگتی ہے۔ تنقید کو خفا سے ان کی

شاعری عام طور پر پاک ہے۔ دورِ تاریخ میں زبان و بیان کو نیا روپ دینے والوں میں بکر نے تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ بکر جلیل سار و مولوی "شاعرِ زمانِ تاریخ" سے گئے سبقت اور خوش فکرا یہ لکھنو سے قصبہ اُسیق نے کیا ہے [۱۳] بکر کے ہاں، رنگ کی طرح، اردو میں خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ وہ عربی الفاظ کی جمع بھی اردو طریقے سے بناتے ہیں:

کوئی آدابِ محبت کو بھلا کیا جانے دلتیں جتنی ہیں عاشق کی وہ تو قہرِ کم ہیں
ماشوق کو نفسِ شکاری ہے میرے نظموں کا کچھ شمار نہیں
اسی طرح "پنا" کا حلقہ کر اعلیٰ اردو میں پیدا کیا گیا ہے:

مشاطے کا حجاج نہیں ضمنِ خداوار تم چاند نظر آتے ہو بے ساختہ پن میں
گچھی ہے کر دہبِ رسا کے جھوٹ لینے سے اثر معشوق پن کا ہے نواکت آتی جاتی ہے
اہلِ لکھنو کی طرح جلیل کو گڑہا ہمارا ہے:

جلیل بھڑک کے جال سے آزاد ہو گیا دلوں میں بخش کے کوئی رہا ہوتا ہے
واسوخت کے ایک مصرع میں "تک" بھی استعمال کیا ہے: "تک کل تک چلتے دھننے کا نہ پھاندا" بکر نے "بکر
الہیان" میں "تک" "نور" "تک" "نور" کو مستعمل بنایا ہے۔

واسوخت اس دور کے لکھنو کی ایک جلیل نامِ صنفِ غنّی تھی۔ بکر نے بھی دو واسوختیں لکھی ہیں جو ۱۹۵۳ اور ۱۹۶۱ء میں پیش کی گئیں اور دونوں واسوختوں کا موضوع بیان ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ شعرِ جست، رواں اور برکت اور اعلیٰ میں تجدید کی ہے۔ محبوب (عورت) اور عاشق (میر) کی زبان میں وہی فرق نمایاں ہے جو اس زمانے میں عورت اور مرد کی زبان میں تھا۔ عشق کے بیان میں وصیت اور ہجر کے بیان میں سو گندہ الہ ہے۔ بکر کا محبوب گوشتِ پوست کا انسان ہے اور یہی گوشتِ پوست حاصلِ عشق ہے۔ اعلیٰ اردو کی زبان میں بھی بکر کے ہاں پاسِ محبوب کا احساس ہوتا ہے۔ بخار و دردِ زمر اور دردِ پن کی وہ خصوصیات، بکر کی غزل میں ملتی ہیں، واسوختوں میں بھی بھاد کے ساتھ آتی ہیں۔ بکر نے اپنے لطیف بیان اور واقعیت پرستی سے اپنی واسوختوں میں بھی زندگی کا مزہ پیدا کر کے انھیں دلچسپ بنا دیا ہے۔

بکر الہیان

اگر اعلیٰ بکر کا یہ مطالعہ دہرا دہرا جائے گا اگر بکر کی اس مختصر تصنیف کا ذکر نہ کیا جائے جو اردو زبان کی قواعد کے موضوع پر لکھی گئی ہے اور جس کا نام "بکر الہیان" ہے۔ اس کا واحد خطوط رضا لاہوری رام پور میں محفوظ ہے جسے رشید حسن خان نے عرب کے کے شائع کر دیا ہے [۱۵] بکر کے اس رسالے میں "قوافی ہندی یعنی اردو کے لکھنو بطریق صرف و نحو" بیان کیے گئے ہیں۔ اصلاحِ زبان کی وہ کوشش جو شیخِ تاریخ کے زمانے میں شروع ہوئی تھی اب شاہکارِ زمانِ تاریخ کے زمانے میں اس مرحلے میں داخل ہو گئی ہے جہاں اسی موضوع پر رسالے عرب کیے جاتے تھے جن میں سے "نفس اللہ" کا مطالعہ ہم رنگ کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ رشید حسن خان نے لکھا ہے کہ "بکر کا زمانہ قویہ زبان و قہار شاعری کے بہت سے معرکتہ اور اساحت کا زمانہ ہے۔ دہشتِ تاریخ کی ساری پابندیاں اسی عہد میں وضع کی گئیں اور اسی زمانے سے بہت سی عقلی بحثوں کا آغاز ہوا" [۱۶] "بکر الہیان" "نور و نہاد" میں لکھی گئی ہے۔

محدودیت و منفیت کے بعد اس رسالے میں فصل باب کے بجائے "صوح" کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ "صوح اول" میں بتایا ہے کہ جملہ کام کی تین قسمیں ہیں: "اسم فعل حرف" اور ان تینوں کی تعریف کر کے "صود" کی تعریف کی ہے اور بتایا ہے کہ "صود" تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک اصلی دوم جعلی سوم مزیدی۔ اور یہ تینوں مصادر پر افعال حروف چار ہیں اور باعتبار عروضی سات ہیں۔ اصلی صود وہ ہے جس میں کوئی حرف زائد نہیں ہوتا جیسے آنا۔ جانا۔ کھانا۔ پینا۔ سونا۔ چاکلنا۔ جعلی صود فارسی و ہندی سے مرکب ہوتا ہے جیسے فریانا۔ لولانا۔ تراشنا۔ خربانا۔ بخانا۔ گزرتا۔ فرماتا۔ یہاں فارسی لفظ میں علامت صود "ت" لگا دی جاتی ہے۔ صود مزیدی وہ ہے کہ صود پر صیغہ امر کا اضافہ کر دے جیسے کر فرشتا۔ بول اٹھا۔ خواب جانا۔ رو دینا۔ اس کے بعد "حاصل صود" کے بارے میں بتایا ہے کہ اس کی مختلف صورتیں ہیں جیسے "ت" کے ساتھ گزرتا۔ جڑتا۔ چاہتا۔ ہادشاہت۔ جیسے "ث" کے ساتھ ہادثا۔ چاہثا۔ رکاوٹ۔ گھبراہٹ۔ اسی طرح "س" کے ساتھ جیسے سفاس۔ کھاس۔ ہگاس۔ پیاس۔ اسی طرح "ن" کے ساتھ جیسے دشمن۔ چلن۔ انھن۔ مران۔ نیرہ۔

اس کے بعد مصادر کو عروضی کے اعتبار سے سات میں تقسیم کیا گیا ہے مثلاً

مصادر فاعلین	کہنا۔ رہنا۔ دینا۔ لینا۔ بیٹنا۔ چنا۔ ہونا۔ رونا۔
مصادر مفعولین	مارنا۔ کاڑنا۔ بھیرنا۔ گھیرنا۔ سوزنا۔ توڑنا
مصادر فاعلین	چڑنا۔ دھکا۔ پھپھانا۔ چلانا۔ پھلکانا۔ پھلانا۔
مصادر مفعولین	پھچاڑنا۔ سنوڑنا۔ لٹکانا۔ پکاڑنا۔ پکارنا۔ اجمارنا
مصادر مفعولین	سہلانا۔ بھلانا۔ اتارنا۔ کھلانا۔ سر بھجانا۔ کھلانا
مصادر مستعملین	پچکانا۔ چکانا۔ مل بیٹھنا۔ سر کھینا۔ چکانا۔ مسکانا۔
مصادر مفعولین	کر کرنا۔ کھلانا۔ بلانا۔ پھلکانا۔ کھلانا۔

یہ بھی بتایا ہے کہ زبان عربی کے حروف جمعگی ۲۸ فارسی کے ۳۳ اور اردو ۳۴ حروف پر مشتمل ہے۔

دوسرے باب میں جسے "صوح دوم در تقسیم حرف" کا عنوان دیا گیا ہے، بتایا ہے کہ "افعال" کے آخر میں جب "الف" آتا ہے تو یہ باضی ذکر کی علامت ہے جیسے افھا۔ بیٹھا۔ دیکھا۔ سنا۔ جب "الف" کسی اسم کے آخر میں آتا ہے تو وہ علامت ذکر ہے مگر بے کسی کی جمع "یا کوز" "نون" سے ذہنی ہو بلکہ یا سے جمول سے لنی ہو جیسے گھوڑا۔ گوحا۔ کالا۔ گوارا۔ گاہے "الف" پہلو و تھیر بھی استعمال ہوتا ہے جیسے گوارا۔ دھوا۔ نوار۔ خوا۔ گاہے خود کے لیے استعمال ہوتا ہے جیسے پہلا۔ دھوا۔ تھیرا۔ چٹھا۔ پھنا۔ کھی "الف" دو ٹکوں کے اتصال کے لیے آتا ہے جیسے بھا کا بھاگ۔ مارا مار۔ کھی یہ صود میں فعل لازم کو متحد بنانے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ جیسے کھاتا سے کھانا۔ اٹھنا سے اٹھنا۔ کھی کھکے کے شروع میں ٹکی کے لیے آتا ہے جیسے الگ۔ اچھٹ۔ اٹھک۔ اٹ۔ کھی اسم کے آخر میں ملو لیت کے لیے آتا ہے جیسے گڑیا۔ لٹیا۔ بھکیا۔ بھکیا۔

اسی طرح حرف "ت" "ج" "س" "ک" "ن" "ل" "م" "و" کی کے قطعی سے اردو زبان میں جس طرح افعال وضع کیے جاتے ہیں ان پر مثالوں کے ساتھ، بڑی مفید بحث کی ہے۔

"صوح سوم" میں صیغہ امر بنانے پر بحث کی ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کو روشن کیا ہے۔ اسی طرح

الفاظ و روایہ پر بحث کی ہے جس میں "سمیت" سے "میں" پر "کو" کے "کا اور نہیں" نہ شامل ہیں۔ اسی طرح الفاظ و اشارہ کے استعمال کو سمجھا دیا ہے جو سمت یا طرف بتاتے ہیں جیسے اوپر، دوسرے، کدھر، کدھر، اس، کس، اس، یہ۔ اور یہاں۔ وہاں۔ کہاں۔ جہاں۔ وہاں۔

"ہاں" کے بارے میں لکھا ہے کہ بعضی مکان دہانے استعمال ہوتا ہے جیسے سونائے لکھا ہے۔ مگر کوہر گھر تو پیر پٹے کے "ہاں" ہے۔ حرف "یا" اکثر استعمال سے ساقط ہو گیا ہے "کہاں" کو ملحوظ تالیف ہے۔ اس کے بعد الفاظ کا مطلب حاضر و غائب پر عالمانہ بحث کی ہے۔

سویں چارم میں "مگر" پر بحث کی ہے جو کبھی "مگر" کا ہر کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے جیسے "مگر" کو اب کے قہان سو سو روپے کیجئے ہیں۔ چار چار گز کے قہان ہوتے ہیں۔ "کبھی شرطیہ کے لیے جیسے" ہم سرسری بازی ہوتے ہیں۔ "کبھی" "تک" کے لیے جیسے "تھیں" کے کھانے کو کالی یا لال لال ہے۔ "کبھی" کثرت کے لیے جیسے مگر کوہر فیش تھتی ہیں۔ "کبھی" تاکید کے لیے جیسے خوب خوب۔ اچھا اچھا۔ یہ بھی تالیف ہے کہ جب صیغہ امر میں استعمال ہوتے ہیں تو حاصل بالصدر ہو جاتے ہیں جیسے تاپ تول مار پیٹ، تاک تک، جھاڑ پھونک۔ لاگ ڈپٹ۔

اس کے بعد الف لال کی بحث آتی ہے اور پھر قاعدہ جمع پر بحث کی گئی ہے اور یہ اصول تالیف ہے کہ اگر اسم مذکر کے آخر میں الف ہے تو اس کی جمع پائے معمول سے ملتی ہے جیسے گھوڑا کی جمع گھوڑے۔ گدھا کی جمع گدھے۔ اگر اسم مذکر کے آخر میں "ع" ہے تو حرف باطل میں دہرائے گئے سے جمع بن جاتی ہے جیسے مصرع۔ مطلع۔ مچھ۔ اسم مؤنث کے جمع بنانے کے لیے الف دونوں لگانے سے جمع بن جاتی ہے بشرطے کہ اسم مؤنث کے آخر میں پائے معروف ہو جیسے کہری سے کھریاں۔ ہرنی سے ہرنیاں۔ اگر کسی کے علاوہ کوئی اور حرف ہو تو "یا" "ذ" "نون" لگانے سے جمع بنتی ہے جیسے دعا کی جمع دعائیں۔ قبا کی جمع "قبائیں" کتاب کی جمع کتابیں۔ انبیاء کی جمع انبیاء۔ ذیاء کی جمع ذیاء۔ چڑیا کی جمع چڑیاں۔

اس کے بعد مرکبات کی دلچسپ بحث آتی ہے جو اردو زبان میں طرح طرح سے بنائے جاتے ہیں جیسے "ہا" ("بعضی قائل") سے چنگ ہا۔ کھڑا ہا۔ رطبی ہا۔ وغیرہ اسی طرح "مردار" سے حقے بردار، چنور بردار۔ "دار" سے جہاز دار۔ چکی دار۔ جڑی دار۔ مکان دار۔ "دان" سے پانچ دان۔ اگال دان۔ قعدان۔ جزدان۔ "پا" سے ("بعضی ہکام") بدھا پا۔ رطابا۔ "پین" سے لڑکپن۔ سنہ پین۔ پانچ پین۔ بھولا پین۔ "دانی" سے جزدان۔ لفظ اس۔ پانچواں۔ گیارہواں۔ "پلی" سے سرلی۔ اڑلی۔ کڑلی۔ کبھی سکون الف کے ساتھ جیسے کھڑلی۔ ٹھکلی۔ "بند" سے سزا بند۔ بنا بند۔ چھابند۔ "بند" سے بازو بند۔ نیچے بند۔ ہتھکڑ بند۔ "نہا" سے مچھرا۔ جھجھرا۔ سوہرا۔ کھرا۔ "ہرا" سے سہرا۔ اکھرا۔ دھرا۔ جھرا۔ چھرا۔ "خا" سے رسلا سیلا۔ رنگیلا کھنکھلا۔ کھیللا۔ کبھی پائے معمول سے جیسے سوہلا ڈوبلا، اکیلا، "نہن" سے ان نہن۔ ان گز۔ ان مول۔ ان کی۔ ان جان۔ ان ہونی۔ ان بن۔ ان گت۔ "پا" سے بازو صا۔ دھیا۔ رنگ بھرا۔ فریوا۔ کھینچا۔ صپ جھالیا۔ کبھی نسبت کے لیے آتا ہے جلیلا۔ جو کیا۔ سوہا کیا۔ اور کبھی تصغیر مؤنث جیسے بازو صا۔ ڈھیا۔ منڈ صا۔ "نی" سے ڈوٹی۔ چاندنی جھنی۔ اور زخمی۔ ہندی۔ جھنی۔ جھنی۔ جھنکی۔ "یت" سے جھکت۔ ڈکیت۔ پھندیت۔ چیت۔ "زوا" سے پھنی انساننی جیسے پھنکوا۔ چنوا۔ ڈکوا۔ لکوا۔ کھوا۔ چھوا۔ "نی" سے جیسے لکونی۔ کھونی۔ چھونی۔ لکونی۔

تذکیر دہلیٹ کے سلسلے میں بتایا ہے کہ عربی کے سارے معاصر، جن کا تعلق بابائے تعلیم سے ہے، اردو زبان میں، سوائے تنوع کے، مستعمل ہوتے ہیں مثلاً ایسے چند الفاظ یہ ہیں جو مستعمل ہوتے ہیں۔
قصویٰ - تاثیر - قمر - قریب - نزدیک - تو بیچ - تاریخ - تھپڑ - کھینڈ - گرج - ناگوس -
شویل - شکیش - غفیس - تو ایل - ترید - تخلیق - تربط - قومیت - قرینی - تحریک - کشیک - تبدیل -
عقلم - ترجمہ - تدوین - تحقیق - توجہ - حسیہ فیروہ ۔

اسی طرح جو کہ حرف "خ" بچہ فتح ہوتا ہے مولا ہوتا ہے جیسے مصلحت۔ مرستہ وغیرہ سوائے مصلحت۔
شریعت کے۔ اور اگر کوئی کلمہ بچہ فتح ہوتا ہے تو ذکر ہوتا ہے جیسے مبالغہ۔ مبالغہ۔

اس کے بعد بحر نے اردو مصداق کی ایک خاص لمبی فہرست دی ہے جنہیں حرفِ جمعی کے اعتبار سے مرتب کیا ہے۔ اس میں بہت سے ایسے مصداق ہیں جو آج نامانوس ہیں اور میں نے ٹیکس سے لیکن انھوں نے صدی کے نصفِ اول میں بولے جاتے تھے اور تحقیق سے معلوم ہوا کہ آج بھی بولے جاتے ہیں۔ چنانچہ ایسے مصداق یہ ہیں:

”فحیبتا۔ ہنر نامہ پر۔ (یہ بجائے ”ز“ کے ”لام“ سے بھی مشتعل ہے۔ یعنی پلانا (جھٹلانا) کھینچنا (پاکھنچنا) (پاکھنچکی انگلیوں سے اٹھانا کہ ضمیر پیدا ہو جائے) سونگنا (بروزان کوٹنا) (پاکھ پاؤں سے کھنکھنا۔ کوٹنا) (آدم کی ناقص کو آچار یا سر باکے لیے چھیننا) (سلا) (بچے پر عرب ٹھکانا) ہولنا (دھک دھک سے ہد کوئی کرنا)۔ اوکا (تے کرنا)۔ پاکنا (خربوزے تر ہونے کے پتوں کو تھل و ٹھکریں ڈال کر تھکانا)۔ توڑنا (دوئی کو انگلیوں سے دھیر دھیر کرنا) اور کھنا (دودھ قہقہ کرنا) (پاکھنا) (کوٹنا) (پاکھنا) (کھنا) (کھنی کی وجہ سے دات کے کھکھوئے کھائے میں قہقہ پیدا ہوتا) کھکھنا“

اس رسالے کا موضوع قواعد زبان اردو اور اس کی صرف و نحو ہے جسے درج ذیل زبان کے مطابق، "مجلس العلماء" کی طرح فارسی زبان میں لکھا گیا ہے۔ یہ اردو اور لغات فارسی ہے لیکن یہاں میں کسی قسم کا جھلک ہیں موجود نہیں ہے۔ یہ رسالہ پختل ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب بحر کشتوں سے مراد پر آئے تو انہوں نے "قواعد اردو" بتا دیا کرتے کا منصوبہ منع ضرور جواب صاحب کی خدمت میں پیش کیا لیکن اجازت ملنے کے باوجود ان کے سپرد کوئی اور کام کر دیا گیا اور یہ منصوبہ یوں ہی دھوا کا دھوا رہ گیا۔ کچھ عرصے بعد بحر کشتوں وادیں آ گئے اور یہ مخطوط کتب خانہ مراد پور میں داخل کر دیا گیا۔ جہاں یہ محفوظ ہے۔ یہ ایک نہایت مفید مطلب رسالہ ہے جسے سامنے رکھ کر اردو صرف و نحو اور قواعد زبان پر کام کرنے کی ضرورت ہے۔ خوب دوزیر بھی اس دور کے ممتاز شاعر ہیں اور شاگردانِ تاریخ میں بیرونی استاد کی وجہ سے نمایاں اور قابل ذکر ہیں۔ خوب دوزیر شاعری میں تاریخ کی انوائج دوزیر تھے۔



[7] نفس اللغو، اہل واسطہ و ملک، مرتبہ شتر کا کھروالی، میں نے کئی بار اس کی گفتگو سنی ہے اور...

(۲) از مکتب سید محمد صدوقی حسن خاں، مدرس مطبعه‌های آگره ۱۲۹۸ هـ/ ۱۸۸۱ م.

[۳] تاریخ لطیف (قلمی) کتب خانہ رام پور، جہ حوالہ ”نگار البیان“ مرحوم رشید حسن خاں، ص ۶۲، اردو ادب، علی گڑھ۔

ہو جانے کا" (۸) وزیر کی وفات کے بعد نیا دور حسن نے شاعر گھنٹوں میں جس کے پاس بیک وقتینیات کا پانا پڑا، ورق ورق پرچہ پرچہ جمع کیا۔ اطراف و جوار میں خط لکھنے اکثر گم شدہ مسودات و دستوں کی حمایت سے مل گئے اور دو برس کی کوشش سے یہ دیوان مرتب ہوا جس کا نام "دختر فصاحت" تجویز ہوا اور یہی دیوان پہلی بار ۱۲۷۲ھ میں اور دوسری بار ۱۳۰۸ھ میں مطبعہ مصطفائی گھنٹوں سے شائع ہوا جس میں مقدمہ نیا لکھا ہوا ہے۔ ترتیب دیوان کے چار قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جن سے ۱۲۷۲ھ برآورد ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ تاریخ وفات کے (۳۹) قطعات بھی شامل ہیں۔ آخر میں "خاطر الطبع" کے (۵) قطعات طبع دیوان کے شامل ہیں جن میں برقی، بحر لؤلؤ، ہمد، ساقم علی مہر، روقی اور کیاں وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ سب سے آخر میں "نثر خالص" ہے جسے مرزا ربیع علی بیگ سرور نے لکھا ہے۔ "دختر فصاحت" بہت احترام سے شائع کیا گیا ہے۔

اس دیوان کی ترتیب و اشاعت مقدمہ اور قطعات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ خواجہ وزیر سواشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور ایک مسلم ائمہ کی حیثیت رکھتے تھے۔

تاریخ نے جس منفرد رنگ جن کو اپنے دور میں نمایاں کیا تھا، خواجہ وزیر اسی رنگ کے ہیو ہیں۔ تاریخ نے اپنی شاعری سے جذبہ احساس کو خارج کر کے مضمون بندی اور معنی پائی کو یکہ دی تھی۔ یہی "سادہ گوئی" کے برعکس "تازہ گوئی" تھی اور یہی "طرز پید" تھا جس میں صحبت زبان پر زور دیا گیا تھا۔ تاریخ بدلتے بدلتے کے ساتھ سادہ و پید کی گئی تھی اور مثالیہ اعجاز شاعری سے اس میں حسن پیدا کیا گیا تھا۔ خواجہ وزیر اسی رنگ جن کے ہیو تھے۔ فرق یہ ہے کہ وہ تہذیب و تافتہ عقلی، جو مضمون کی قادی اور شکل کی غیر معمولی پرواز کے باعث، دور کی کوڑی لانے کی وجہ سے تاریخ کے ہاں پیدا ہو گیا تھا، خواجہ وزیر کے ہاں جو احتمال پر رہتا ہے۔ خواجہ وزیر کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کے ہاں معنی بندی گنگ نہیں ہے۔ ان کے ہاں قاریت و حریت کا اثر متوازن اور دوسرہ دھارہ کا احتمال بھی برکت و مگراد ہو گیا ہے۔ ان کے ہاں رعایت عقلی اور مصیبت ایہام میں تاریخ کے مقابلے میں زیادہ وزن ہے۔ وہ تاریخ کے رنگ جن کی ہیو کے باوجود اسے جو احتمال پر لا کر متوازن، سادہ و دل اور خوب صورت بنادیتے ہیں۔ وزیر اپنے استاد تاریخ کے ایسے شاگرد ہیں، مضمون نے دوسرے شاگردوں کے مقابلے میں، رنگ تاریخ کو حسن توازن کے ساتھ احتمال کر کے آگے بڑھایا ہے۔ اس لحاظ سے دیوان وزیر رنگ تاریخ پر اضافہ ہے اور اسے ایک قابل قبول صورت عطا کرتا ہے۔ وزیر نے رنگ تاریخ کو خوب صورت بنا کر اس میں خاصیت پیدا کیا ہے۔ اور معنی و برکتی سے منفی بیانی سے الفاظ کی تحقیق اور ان کے صحیح استعمال سے اسے ایک نیا ساروپ دیا ہے۔ وزیر کے برخلاف، تاریخ کے دوسرے اہم شاگردوں نے رنگ تاریخ کے بنیادی اثر کو ترک کیا اور بدلا ہے مثلاً رنگ اور، بحر نے، تاریخ کے برخلاف، ہندی الاصل بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ کو کثرت سے استعمال کر کے، تاریخ کے رنگ کو بدل دیا ہے۔ وزیر نے یہ نہیں کیا۔ انھوں نے ہندی الاصل الفاظ کم کم استعمال کیے ہیں اور حسن احتمال سے طرز تاریخ کو ایک خوش نما طرز بنا دیا ہے۔ وزیر کی شاعری اسی خوش نما طرز سے عبارت ہے۔ وزیر کی شاعری آج قادی کو متاثر نہیں کرتی لیکن طرز ادا کے اعتبار سے جس میں لفظوں کا جادو، ترتیب و صورت و نیت، معنی و مضمون کو بیان کرنے کی غیر معمولی قوت اور اس جگہ کی معنی سے پیدا ہونے والی برکتی، مصطفائی اور دانی شامل ہے، اسی منفرد ہے کہ اس سطح پر تاریخ کے شاگردوں میں کوئی دوسرا خواجہ وزیر کو نہیں پہنچتا۔ وزیر کے طرز ادا کی بارکیوں سے آج کا شاعر بہت کچھ سیکھ سکتا ہے۔ خواجہ وزیر اس دور میں اسی لیے شاعروں کے شاعر

ہیں۔ دایرہ مہارت میں بھی زمین آسمان کے تقابلی نہیں ملاتے، ان کے پاس ادا بندی میں بھی ٹھہرا کا احساس ہوتا ہے۔ مثالی اعزاز میں بھی حسن توازن کا پتلا ہے۔ وہ کہیں بھی ذہن پر کوزہ مارنے کا کام نہیں کرتے۔ ان کے طرزِ ادا میں ایک نرالی ہے۔ دایرہ کا مقابلہ تاریخ کے کلام سے کیجئے تو دونوں کے کلام میں یکساں خصوصیات تو ساری ملیں گی لیکن ساتھ ہی محسوس ہوگا کہ دایرہ کے پاس، تاریخ کے مقابلے میں، شدت کے بجائے نرمی، شور و بلند آہنگ کے بجائے سکوت اور ٹھہرائی ہے۔ دایرہ کے پاس رنگ تاریخ گھر کئی نسل کے شعرا کے لیے پوری طرح قابلِ قبول بن جاتا ہے۔ تاریخ کے پاس بلند آہنگی ہے لیکن ”لہجہ“ نہیں ہے۔ دایرہ نے تاریخ کے رنگ کو لہجہ فراہم کیا ہے۔ یہ ان کی انفرادیت ہے۔ رنگ تاریخ دایرہ کے پاس یہ صورت اختیار کرتا ہے:

بے نامِ مطلع خود شد مطلع اپنے دایرہ کا
چار چوہرِ گل کے اک آئینہ پیدا ہو گیا
کہ رو کا کرتے ہو چہ چہ کہ تم دیوانِ بیدل کا
فلک سے آج ستارہ مرا بلند ہوا
گھر خریدار اس کے آئیں وہ بکے بازار میں
وہ ہالِ گل کہ جس سے قیامت چاند ہو
نبضیں بھی بھوت گئیں ہاتھ کے چھٹ جانے سے
احساس صبر، تھمرا احساں ہو جانے کا
پردہ غفلت یقین ہے درمیاں ہو جانے کا
بزارِ طرح لپیٹا گھر نہ بند ہوا
لڑکا پانی سے ثابت ہے سونے خام کا
ہو گیا جو نے کی صورت پان میں کھما سفید
پھوڑ کر بے خواب مجھ کو آپ سو جاتی ہے نیند
آ گیا دینا گرداب میں آسو ہو کر
ابھی چراغ نہ روشن کرو کہ شام نہیں
صورتِ تصنیف پنہاں رکھتے ہیں زہار کو
کٹاری گلِ بدن کے پائٹھاسے لے نکالی ہے

عوضِ مطلع کے گھنچا نہیں گئے نقشِ روئے جہاں کا
حیرت افزائے جہاں جسم مصفا ہو گیا
دایرہ اب چہنہ میں دل کے عوض کیا دودھ بتا ہے
تجے جو بام پر اسے ماہِ روا کھڑے دیکھا
کس قدر ہے فرقِ پست میں اور اپنے یار میں
بے یکن ہوں نہ چائیں سب آسودگانِ خاک
وہ مسیحا ہو چلا ہاتھ چھڑا کر شبِ وصل
ہر رنگ اپنے میں سامنے ہو جسیں کھینچ نہ تیغ
خواب میں بھی اس کو دیکھوں گا نہ میں فرقتِ نصیب
کھسا اسیروں کو اس نے جو غمِ آزادی
موت ہے زہاد کو چچا بادۂ کفّام کا
کیا لگائی ہے گھوڑی گورے گورے ہاتھ سے
نیند کو بھی نیند آجاتی ہے بھر یار میں
تم نہا کر جو چلے، غم سے ست کر دویا
نہ دارغ و شبِ فرقت کا دن کو جام نہ ہو
اسے تو دردِ ہوا تم سے فراہم کو بھی ہے مشق
کڑائی وصل میں اس جنگجو سے ہونے والی ہے

پہلے شعر میں لفظ ”مطلع“ تین بار استعمال ہوا ہے اور ہر جگہ اسے معنی کے ساتھ۔ بلکہ ”نقش“ اور ”روئے“ جہاں کا استعمال کھستے کے جن شمسوں کی وہ پیندہ نہ ماسیت ہے جس پر ”فائدہ دینا کیا طرب ہے“ کی حیرت ہو جاتی ہے۔ تاریخ کی رعایتِ عقلی دایرہ کے پاس زیادہ خوبصورت بن کر سامنے آتی ہے۔ استعارہ میں ایک نئے پن کا احساس ہوتا ہے اور تشبیہ میں چونکا دینے والی خصوصیت ابھرتی ہے۔ طرزِ تاریخ میں بخار و کا استعمال بھی دایرہ کی کمالی ذکرِ خصوصیت ہے۔ یہاں غزل میں قصیدے کی ہی شان پیدا ہو جاتی ہے اور میلاد بھی خوش نما ہو جاتا ہے۔

ان اشعار میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جنہیں تاریخ نے برحق اور رواج دیا تھا لیکن ذکرِ کی اصل خوبی یہ

ہے کہ اس نے طرزِ ناسخ کو برقرار رکھتے ہوئے ضمنی قواعد میں سے ایک نیا ساروپ دے کر اسے ایک نیا بھی دیا ہے جو ناسخ کے ہاں عام طور پر دیا دیا سار جاتا ہے اور جس کے امکان کو وزیر اپنے تصرف میں لے آتے ہیں۔ وزیر کا اثر اس لیے نئی نسل کے شعرا کے عملِ تخلیق میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہی بات کی تاریخی اہمیت ہے۔

اب وزیر کے یہ شعر دیکھیے جو ضربِ اشل میں کر آج بھی زبان پر تڑپے ہوئے ہیں اور بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ یہ خواجہ وزیر کے شعر ہیں:

(الف) اسی خاطر تو قتلِ عاشقوں سے منع کرتے تھے

اکیلے پھر رہے ہو عجب بے کاروں ہو کر

(ب) زنجی نظروں سے نہ دیکھو عاشقِ دیگر کو

کچھ حیرانِ اعدا ہو سیدھا تو کر لو تیر کو

شعر الف کا پہلا مصرع پہلے ہیوں تھا۔ اسی "پامٹ" تو تھیں عاشقوں سے منع کرتے تھے۔ ناسخ نے اصلاح دے کر "پامٹ" کے بجائے "خاطر" کر دیا جس سے شعر کہیں سے کہیں بچ گیا (۱۹۰۱) ان دونوں اشعار میں بھی مضمون آخری کے ساتھ طرزِ ادائیگی معانی و برجستگی موجود ہے لیکن ساتھ ہی اس طرزِ ادائیگی وہ "لہجہ" بھی موجود ہے جو وزیر کے ہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ لہجہ کی بات کو سمجھنے کے لیے ناسخ کے یہ دو شعر دیکھیے جو ضربِ اشل کا دوسرا دیکھتے ہیں اور مشہور ہیں:

(الف) زنجی زبہ دلی کا ہے نام مردہ دل کیا خاک بچا کرتے ہیں

(ب) کسی کا کب کوئی روز سیاہ میں ساتھ دیتا ہے

کہ تاریکی میں سیاہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

پہلے شعر میں لہجہ کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ دوسرے میں یہ لہجہ ابھرنا لگتا ہے۔ دوا دیا سار جاتا ہے۔ یہی وہ پہلو ہے جو درود علیہ ناسخ پر خواجہ وزیر کا اضافہ ہے اور جس کی طرف خود انھوں نے اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ "مکتز مجھے شیخ صاحب (شیخ ناسخ) سے بھر اور بعض برابر جانتے ہیں۔ میرا دیرانی جو دلی میں گیا، وہاں کے صاحبِ قیروں نے شیخ کے دیوان کو صحتاً (۱۰۰۱)۔"

بادشاہ شاعراں ہوں گو شخص ہے وزیر دھوم ہے ملک معانی میں مرے اشعار کی

اسانی سنا ہے وزیر کے کلام میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اور جس ترکیبِ نحوی پر اس کی بنیاد قائم ہے۔ وہی ہے جو آج کی زبان کی ترکیبِ نحوی ہے۔ ایک آدھ لفظ جو آج کی زبان میں بھی استعمال ہوتا ہے اور ناسخ اور ان کے شاگردوں نے ترک کر دیا تھا، لفظ "تک" ہے۔ یہ لفظ ایک آدھ جگہ وزیر کے ہاں بھی استعمال میں آیا ہے:

گویا فلک کے چار مہیا لاسکاں تنگ تو جہر آہ ہے اولیٰ اب کہاں تنگ

اسی طرح "فل" ہے جو شاہِ حاتم کے ہاں بھی اور ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں بھی ستر و گردیا گیا تھا ایک شعر میں خواجہ وزیر کے ہاں ملتا ہے:

واہ ری جاگیرِ الفت علی ہے فرطِ احقاد

غش پہ غش آتے ہیں مجھ کو شبِ اُمس آتی ہے نیند

اسی طرح لفظ ”زور“ تجارت و تاج دونوں کے ہاں استعمال ہوا ہے لیکن رنگ و بھر کے ہاں استعمال نہیں ہوا۔ طوطہ وزیر کے ہاں بھی ایک آدھ جگہ ہی ملتا ہے:

ہاتھ میں سلسلے زلفِ گرہِ کبیر نہیں زور دیوانت ہوں میں سے زنجیر نہیں
”طوطی“ دہلی لکھنؤ موٹہ بولتے ہیں، وزیر نے دہلی کی طرح مذکر ہی باندھا ہے۔

ہے شیشہ بزمِ گرمِ قفل طوطی مستوں کا دیں ہے

وزیر اپنے دور کے مخصوص درخان کے ترجمان ہیں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں تاریخ کے ساتھ ملن کا نام بھی لیا جاتا رہا ہے۔ وہ اسی دور کے نمائندہ شاعر ہیں اور اسی لیے تاریخ کی طرح اسی دور میں، تصور ہیں۔ رنگِ تاج کو خوش نما بنانے اور اسے ایک لہجہ عطا کرنے میں کوئی دوسرا شاگرد وزیر کو نہیں پہنچتا۔ اس لہجے سے جو لے اور لٹن ابھرتا ہے وہ لکھنؤ کے دیکھ رکھاؤ اور اس کی شہذیب کا ترجمان اور اسی سے مخصوص ہے۔ اسی لیے آج وہ بے کیف اور دلوں دلوں رہی رہی (Sing-Song) سا محسوس ہوتا ہے۔

فقیر جگر خاں کو طوطہ وزیر کے سر پہ زور سے تھے جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] ارجن ان وزیر (دفتر نصابت) میں وزیر کی وفات کے جو قلمذ تاریخ شامل کیے گئے ہیں ان میں اکثر میں جبری سال اور بعض میں عیسوی سال سے سالہ وفات نکالا گیا ہے۔ یہ دونوں زمینیں انھیں قطعاً سے لیے گئے ہیں۔

[۲] طور ٹیکم، سیوہ نو راگمن خاں، ص ۱۳۶، مطبوعہ عام آگرہ، بن غارو۔

[۳] ارجن ان تاریخ (اول)، لکھنؤ طوقی کتاب خانہ۔ کراچی

[۴] گل رحمت، مہدائی، ص ۱۷۳ اور انصافین اعظم گڑھ (بار چہارم)، ۱۳۷۰ء

[۵] دفتر نصابت، جلد دوم، ص ۴، مطبعہ معطلانی لکھنؤ ۱۲۷۳ء

[۶] طبقات الشعراء، عبد فیلیں و کریم اللہ، ص ۴۲۸، دوسری دہلی، ۱۸۴۸ء

[۷] بیضا

[۸] دفتر نصابت، جلد اول، ص ۵

[۹] ”اساتذہ کی اصلا میں“، مصدق حجازی، ص ۳۰۲، ”سہ ماہی“ اردو گورنگ آباد (انجمن ترقی اردو)، ۱۹۵۷ء

[۱۰] خوش معرکہ، نریا سعادت خاں، ناصر مرتضیٰ شفیق خواجہ (جلد دوم)، ص ۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۰ء

پانچواں باب

فقیر محمد خاں گویا: نظم و نثر

حالات، شاعری اور نثری داستان: بہستان حکمت کا مطالعہ

مقام الدولہ فقیر محمد خاں بہادر تھوڑے ہی سال دار (۱۲۶۹ھ تا ۱۸۵۱ء) جن کا تخلص گویا تھا۔ محمد بلخ خاں (م ۱۳۳۰ھ) کے بیٹے اور اطفالوں کے آفریدی قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ فقیر محمد خاں گویا لکھنؤ کے مطابق فتح آباد میں پیدا ہوئے۔ گویا نے ”بہستان حکمت“ میں لکھا ہے کہ ”ابتداءً شبابِ دل میں یہ پہلی کہ دربارِ دکن میں جا کر کچھ ایسے دست و پا ملائے جن سے ثروت و بلندی حاصل ہو“ ۱۳۲۰ھ میں وہ ملکِ دکن کے لیے روانہ ہوئے۔ راستے میں دائمی اندر و بیرون سے ہر ماہ میں ملاقات کی اور ان کے لشکر میں شریک ہو گئے۔ انہی عین ماہ گزرے تھے کہ نواب امیر الدولہ امیر خاں بہادر کے کہنے پر ان کے لشکر میں آٹھ آئے۔ آخر برس نو ماہ نواب امیر خاں کی خدمت میں بسر کیے اور پھر تین ماہ کی اجازت لے کر جب ۱۵ اور رمضان المبارک ۱۳۲۹ھ بروز جمعہ اپنے مسکن کول ہار پہنچے تو معلوم ہوا کہ نواب سعادت علی خاں ۲۳ درجہ ۱۳۲۹ھ بروز سہ شنبہ وفات پا چکے ہیں، غازی الدین حیدر صوبہ حکومت پر اور نواب معتمد الدولہ آغا میر عبد القیاس نے قاتل ہیں۔ اسی زمانے میں راجا بھوپالی پر شاہ اور عبدالہادی خاں قندھاری نے نواب معتمد الدولہ سے ان کا ذکر کیا اور انھوں نے ملاقات کے لیے طلب فرمایا۔ ماہِ ذی الحجہ ۱۳۲۹ھ میں فقیر محمد خاں کی ان سے ملاقات ہوئی۔ دورانِ ملاقات فقیر محمد خاں گویا نے انھیں بتایا کہ وہ تین ماہ بعد نواب امیر خاں کے پاس واپس جانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ چون کہ آغا میر نے انھیں روک لیا اور نواب وزیر غازی الدین حیدر کی خدمت میں پیش کیا اور وہ ملازم ہو گئے۔ غازی الدین حیدر کا دور آغا میر اور فقیر محمد خاں گویا کے عروج کا زمانہ ہے۔ اسی زمانے میں انھیں خطابات ملے اور اسی زمانے میں کول ہار کے قریب مرزا گنج خیر کے عاملی شہنشاہی تعمیر کرائیں۔ جیسے معظری میں لکھا ہے کہ ”دو ہزار روپے ماہوار گنواؤ تھی۔ بہت سی خدمتیں مثل تحسین گنواؤ ملاقات شہنشاہی ان کے حلقہ تھیں۔ نظم و نثر علی و ملی میں وہ دہلیں تھے۔ اسوں ہاڑی و فیروہ کی نظامت و چنگے داری۔۔۔۔۔۔ کا انتظام سب ان کا ساتھ پر داخل ہوتا۔ اس کے علاوہ چار سو گھوڑے ہار کیر، جن کی اسمانی تین تین سو روپے تھی، خان صاحب کی دائمی حلیت میں تھے“ [۳] خان صاحب نواب معتمد الدولہ بہادر وزیر اعظم کے خاص مصاحب اور دست راست تھے۔

اس عرصے میں مرزا عسائی نے معتمد الدولہ کے قتل کی سازشیں کیں لیکن کوئی سازش کارگر نہ ہوئی۔ ایک سازش میں جس کا ذکر تاریخ کے ذیل میں آچکا ہے، تاریخ نے فقیر محمد خاں گویا کو پہلے سے خبردار کر دیا تھا۔ آغا میر کو قتل کے لیکن فقیر محمد خاں گویا کا تھوڑی ہو گیا۔ تاریخ کے قلمدار تاریخ بعنوان ”تاریخ مجروح شدن و سب فقیر محمد خاں بہادر“ کے اس مصرع سے ”دل من بگفت، تاریخ اثر قدم بظاہر“ سے ۱۲۳۴ھ برآمد ہو ہے۔ وہ ان تاریخ میں فقیر محمد خاں کے تعلق

سے کئی قطعات تاریخ ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا اس دور میں بڑی حیثیت کے مالک تھے۔ آغا میر کی وزارت عثمانی کا زمانہ فقیر محمد خاں گویا کے اثر و اقتدار کا پہلا عروج تھا۔ ۱۲۳۴ھ کو قادیانی الدین چہر شاہ وکالت پاگئے اور نصیر الدین حیدر بادشاہ ہوئے جو اپنی ولی مہدی کے زمانے میں آغا میر سے خوش نہیں تھے۔ آغا میر اور ہار میں حاضر ہوئے تو بادشاہ نے خلعت مرفرازی عطا فرمایا اور ان کے اختیارات کو بھی وسیع کر دیا لیکن کبھی عرصے بعد ریڈیفٹ سے مشورہ کر کے آغا میر کے عزیز و اقربا اور مال اموال کی حفاظت و بحالی کی یقین دہانی کر کے ان کو ان کے اپنے گھر میں نظر بند کر دیا۔ فقیر محمد خاں گویا کا میر کی وفات کی ذمہ داری سونپ دی۔ آغا میر دو سال دس مہینے اور چودہ دن قید میں رہے اور ۲۳ ربیع الثانی ۱۲۳۶ھ کو انھیں کانپور روانہ کر دیا جہاں ۱۲۳۷ھ کو وکالت پائی۔ فقیر محمد خاں نے ان کی وفات پر (۲۶) شعر میں پر مشتمل قطع تاریخ و وفات کہا جس کے مطلع سے سال وکالت برآ آتا ہے:

سال فوٹش شہید چوں گویا بکھیدہ آہ دہشت آغا میر

(۱۲۳۶ = ۱۲۳۷ھ)

نصیر الدین حیدر کی بادشاہی اور اتحاد الدولہ میر فضل علی کے دور وزارت میں گویا طاقت پر بحال رہے لیکن جب عظیم الدولہ حکیم مہدی علی خاں کا دور وزارت آیا تو ان کے خلاف سازشوں کا سلسلہ شروع ہو گیا اور طرح طرح سے بادشاہ کے کان بھرے جانے لگے۔ ایک دن بادشاہ نے دھنیا کھادی کی شکایت پر میر سے آکر انھیں بر طرف کر دیا (۳) لیکن ۱۲۳۸ھ میں جب حکیم مہدی علی خاں معزول ہوئے اور دھنیا الدولہ صاحب وزارت پر فائز ہوئے تو نصیر الدین حیدر نے گویا کو طلب کر کے انھیں مہدی علی خاں کے کھانے پر حاضر کر دیا۔ لیکن پھر اپنے واقعات پیش آنے کی انھیں کھنکھوڑ دینا چاہا اور ۱۹ ربیع الثانی ۱۲۵۳ھ کو گویا کھنکھوڑ سے اپنے منکس مرزا گنج پلے گئے (۱۵) اور بقیہ زندگی وہیں گزار دی۔ ان کی وفات ۱۲۶۸ھ تک سلطنت اور دھابھی باقی تھی۔

گویا اس دور میں "اسرائے نانی" (۶) شمار ہوتے تھے۔ گویا کا پیشہ یہ گری تھا۔ دو دو چن، شہار، اور دلیر آدی تھے۔ دستور زمانہ کے مطابق انھوں نے انکی تعلیم پائی تھی۔ جہ سظری میں لکھا ہے کہ "مقامت ملی کا یہ عالم تھا عربی ایسی فصیح بولنے تھے کہ بادی زبان معلوم ہوتی تھی" (۷) شعر و سخن کا بہت ذوق و شوق تھا (۸) کھلے دل کے جنگ اور صاف گوئی تھے۔ کبھی راجی معاملے میں بھڑکے بغیر کہنے سے نہیں دکتے تھے۔ بات چیت میں بادشاہ اور وزیر کا رعب نہیں مانتے تھے۔

وہ ایسا شخص چپ رہے بات سن کر کوئی اور ہوسے گا گویا نہ ہو گا

ایک بار سرکاری حکم سے تمام سرداران فوج نے اپنے اپنے اختیار کھول ڈالے تھے فقیر محمد خاں نے جواب دیا کہ میں اپنی جنگ کے زمرے میں ملازم ہوں۔ اگر اختیار کھول دوں گا تو کیا ٹھیلہ اور سارنگی لے کر وہاں میں حاضر ہوا کروں گا؟ (۹) مہدی علی خاں کی ناراضی کا سبب یہی ان کا رنگ پن تھا۔ ایک واقعہ گویا نے عظیم الدولہ مہدی علی خاں کے مشرب خاص تاج الدین حسین خاں کو کھانا نہ خلت کہے تھے جس کی وجہ سے وہ گویا سے سخت ناراض تھے۔ پانچابی کا بھی بہت شوق تھا۔ کہتے ہیں کہ شیخ آباد کا مشہور آم "سفیدہ" انھیں کی بیج نہ کاری کا ثمر ہے۔ شعر و ادب سے بھی گویا کو بولی لگاؤ تھا۔ خود بھی شعر کہتے تھے اور علم و ادب اور شعر و شاعری کی سرپرستی بھی کرتے تھے۔ سعادت خاں نامہ میں لکھا ہے کہ "کہاؤں اس کی سرکاریں یہ چند سخن و درشل خربہ و زیر بحر زمرغ و نور خاں داخل ذکر ہے" (۱۰) انواب مصطفیٰ خاں شینو

نے لکھا ہے کہ ”باوجود محظوم نہ ہونے کے باوجود وہ اپنی اپنی طرف سے... شعرائے ایں دیار سے جتنی رعب الماساں پیدا ہوا“ [۱۱]
 ”بزمِ سخن“ میں آیا ہے کہ ”اہلِ سخن عداوت ہائی کہ وہ قندِ روانی ہی نمود“ [۱۲]
 ناریج نے مختلف موقعوں پر جو لکھا ہے ہر حال لکھے ہیں ان سے بھی گویا کی شخصیت کے یہ سب پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔
 ناریج کے ایک قلم سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا نے اپنا دیوان ۱۳۳۲ھ میں ترتیب دیا تھا۔

اس دور میں اکثر امرا اور اساتخ کے شاگرد تھے۔ ناریج بھی اس دور اور اس کی سیاست کا ایک حصہ تھے۔
 فقیر محمد خاں گویا بھی ناریج ہی کے شاگرد تھے۔ جس کی تصدیق ”غزلِ معرکہِ نریا“، ”گلشنِ بیجا“، ”طبقاتِ اشعراے ہند“
 اور ”گلشنِ ہمیشہ بہار“ سے بھی ہوتی ہے۔ جن تذکرہ نگاروں نے انھیں طویلہ وزیر کا شاگرد لکھا ہے وہ اس لیے درست
 نہیں ہے کہ طویلہ وزیر مرزا فرخ اور منور خاں غافل کی طرح گویا کی سرکار سے وابستہ تھے۔ لیکن بے گئی گویا نے طویلہ
 وزیر سے بھی مشورہ لیا تھا لیکن باقاعدہ شاگرد و شاغ ناریج کے تھے۔ خود گویا نے ”ایمانِ نکست“ میں نہ صرف ناریج کے
 بہت سے اشعار حسب موقع اس داستان میں درج کیے ہیں بلکہ کم از کم دو جگہ ص ۱۲۷ و ۱۳۲ پر انھیں ”استاد ناریج“ لکھا
 ہے [۱۳]

سچہ گری، ظلمت، امداد، اقتدار کے ساتھ گویا بیخوش شاعر اور بکثرت مکر کار تھا قائل ذکر ہیں۔
 شاعری میں ”دیوان گویا“ اور داستانِ مکر نگاری میں ”ایمانِ نکست“ ان سے یادگار ہیں۔

”دیوان گویا“ ۱۳۳۲ھ میں مرتب ہوا یہاں کہ استاد ناریج کے قلم سے ناریج کے آفری شعراے واضح ہوتا
 ہے:

سالِ اتمام دینِ ترکش گفتہ دلِ نہست کتابِ دلکش

(۱۳۳۲ھ)

خواجہ وزیر کے قلم سے ناریج کے آفری شعراے بھی ایں برآء ہوتا ہے:

بکھو سانش زمر تاہم اسی کہ ترتیب دیں اناہوں الہی

(۱۳۳۲ھ)

”دیوان گویا“ پہلی بار کانپور سے ۱۲۶۶ھ/ ۱۸۳۱ء میں شائع ہوا۔ اس کا ایک نسخہ میرے کتب خانے میں
 موجود ہے۔ اس کی کتابت اور طباعت اس طرح کی گئی ہے کہ قلمی نسخے کا گمان ہوتا ہے۔ اس کے بعد ”دیوان گویا“
 کی بار شائع ہوا۔ اس کا چھٹا ایڈیشن ۱۸۸۸ء میں کسٹو سے شائع ہوا۔ اس کا ایک قلمی نسخہ صاحبِ محمود آباد کے کتب
 خانے میں بھی موجود ہے۔

گویا ناریج کے شاگرد تھے۔ یہ دور تھا جب رنگ ناریج نے شاعری کے سارے دھارے رنگوں پر خوب تنقید
 پھیر دیا تھا اور ”سادہ گو“، ”ہز حاصصھی“ بھی اپنی استادی اور تنقید کو برقرار رکھنے کے لیے اسی رنگ ناریج میں اپنا دیوان
 چشمِ مرتب کرنے پر مجبور تھا۔ گویا کی شاعری بھی اسی رنگ میں لگی ہوئی ہے۔ اسی رنگ کا نام ”تازہ گوئی“ یا ”طرزِ
 جدید“ تھا۔ اس دور کی تنقید کو ڈاگمائی میں جا کر دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اس تنقید نے ”معنی“، ”گم کردے“ ہیں اور
 اسی لیے باطن کے مطلق سے کسی تجربے یا کسی ہند سے یا احساس سے اس کا تعلق پاتی نہیں رہا ہے۔ یہ ظاہر کی شاعری ہے
 اس لیے سارا زور ظاہر پر ہے۔ معنی صادق و اعلیٰ کیفیت ہے اور ”مشتق“ کے بغیر ”من“ صرف ظاہر پر ہے اور

جسائی خواہش کو پورا کرنے کا وسیلہ ہے۔ یہی ظاہری روپ اس شاعری کا حراج ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس شاعری سے عاشق صادق غالب ہے اور عاصف اور محبت و محمل دینے والا۔ بحرے پستان اور چٹکی کروڑا مشتاق، جو بالائے نام نظر آتا ہے، اس شاعری کا محور و مرکز ہے۔ اس طرز فکر کے باعث ”سربا“ اس دور کا مقبول و پسندیدہ اعلان ہے۔ ”دوست“ اسی لیے مقبول ہے۔ غزل میں بھی یہی حسن پذیر ہے جس میں اعطاءے حسائی لباس سلمان آرائش، تکلف، چٹنی، محرم، انگلیا، چڑیا، مہندی، زعفران، رشال ہیں۔ محمل اور خواہش و محمل کا بیان مقبول و پسندیدہ موضوع ہے۔ حسن کا خارجی روپ ہی اس دور کی جمالیات ہے جس سے یہ قہر رب اپنے داخلی کھوکھلے پن کو چھپانے کی کوشش کر رہی ہے۔ گویا اسی تجذیب کے پردہ و حجبے۔ انھوں نے اسی رنگ کو اپنا اور اسی قہقش سے وہ اس دور کے ممتاز شعرا میں شمار کیے گئے۔ گویا کی شاعری بھی تاریخ کی شاعری کی طرح اپنے دور و میں محصور ہے اور اپنے دور کی حدود کو پار نہیں کرتی۔

گویا نے ”قصیدے“ بھی لکھے۔ عین غازی الدین حیدر کی مدح میں ”دوستِ الدین حیدر کی شان میں اور ایک تنقید میں انھوں نے ”ترکیب بند“ بھی کہا اور ”مسلم“ بھی۔ ایک ”مرثیہ“ بھی لکھا اور ”مکس“ بھی لیکن ان اصناف میں ان کی کوئی خاص اہمیت نہ پایا جا سکتی۔ تاریخ کی طرح ان کا اصل میدان ”غزل“ ہے اور یہی غزل ان کی امارت و علم و ادب اور ”بہتانِ عکس“ (انتر) سے مل کر ان کو اس دور کی تاریخ میں یکجا دیتی ہے۔

کریم الدین نے لکھا ہے کہ گویا ”شعر بہت اچھا کہتا ہے۔ نہ گو اور فصیح شاعر ہے۔ شعراں کا مذاق سے خالی نہیں“ (احمد عظیم اللہ دہلوی سید پوری این ایچ این ایچ طوفان نے لکھا ہے کہ ”غزل کا پیش وچہ ام۔ سربا مرثیہ“ (۱۵۱) ”دیوان گویا“ کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گویا نادر گو اور مصنفات شاعر ہیں۔ زبان و بیان اور دوزمر و دماورد کے استعمال پر انھیں چھری قدرت حاصل ہے۔ وہ عاصف و غفل اور مصعب ایہام کو محنت وافر کے ساتھ برستے ہیں۔ وہ تاریخ کے ”طرزِ جدید“ کے پیرو ہیں۔ مرزا قادر بخش صاحب دہلوی نے لکھا ہے کہ ”غزل اس کا لائق فصیح اور معانی غریب اور نکات پر دست اور اشارات دلچسپ سے ملبوس ہے“ (۱۶) گویا کی شاعری، اس دور کی شاعری کی طرح ”مشقیہ“ شاعری نہیں ہے بلکہ ”حسن کی شاعری“ ہے جس میں جسم کا خارجی روپ موضوع شاعری ہے۔ گویا کی غزل کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ صرف ”ظاہر“ کو دیکھ رہے ہیں اور اسے قدرت و اہتمام کے ساتھ صاف شعر میں پیش کر رہے ہیں۔ یہی ظاہر ان کی شاعری کا موضوع ہے۔ اسی سے وہ اپنے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں:

جو سے لیتا ہے پار ہے گشتی دیکھتا شوق ہے شہر اپنا

بند کیا اب خیالی زلف دراز غزل کہنے کا انتظار اپنا

اپنے جھوم کو جو وہ دیکھے گاہ مست سے
میں نے آنکھوں سے نہ دیکھا نہ چھو اوڑھوں سے
بکھومت گشتی کے دعا کے کہ ہیں دھان بار
ہو گیا۔ تاریخی اپنا کشور صبر و قرار
جنگی کے حیرت بند جو دیکھے سو یہ کہے
دماغ اور ہی پاتے ہیں ان حسیوں میں
محمل اگر محسوس تھا ہونے کا گھر کھوتا
ہو ہر اک موتی میں عالم داتہ انگر کا
کیا تاکوں کہ ہے وہ سبب دھڑاں کیا
جلد گیسو میں عالم ہے وہاں بار کا
فل کے سسی پان کا کھانا ہمیں شب طوں ہوا
تار شعاع صبر ہے بند تھائے صبح
یہ ماہ وہ ہیں نظر آنکیں جو سینوں میں
کوہ کن دھان ہے حیرت تو پھر میں نہیں

قہ سوزوں کے حلق میں گویا رات دن فصلی شعر غزلانی ہے
 وہ مجھ سے بے طرح روٹھا تھا لیکن میں نے اسے گویا منایا تاکہ صحت سے خوش آید سے حاجت سے
 وصل کی رات ہے ہیں جلد نہ آئی ہوتی اسے سحر اور ذرا دیر لگائی ہوتی
 گرتے روٹھے دھپنے سے بکڑ بیٹا وہ تو تو گویا تھا کوئی بات بٹائی ہوتی
 یوں تو گویا کی غزل میں ہر شعر تصوف کے اور ہر شعر اخلاقی لومیت کے مل جاتے ہیں لیکن یہ ان کا اصل رنگ نہیں
 ہے۔ اصل رنگ یہی ہے جس کے چند شعرا و پیر و ساج کیے ہیں اور جس کا ایک درجہ اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح،
 رابعیت لفظی کا استعمال ہے۔ اس دور کی شاعری رابعیت لفظی کے بغیر ایک قدم نہیں چلتی۔ اسی سے وہ لطف پیدا ہوتا
 ہے جس کی تلاش میں یہ قہریب مصروف و منہمک ہے۔ گویا کی شاعری میں بھی یہ لطف ضرور چھپا ہے:

کھول دی کس نے رخ پہ زلف یہ ہو گیا تیرا روزگار اپنا
 آئینہ ہے جسم صاف اس کا کیوں کر نہ کہے میں طوطا ہوں
 کمرے ہاتھ میں اس کی نہ دکائی ہوتی بے گلی سے مجھے اک دم نہ گل آئی ہوتی
 دل بھی اس سے الٹا نہیں سمجھتا باتوئی ہی باتوئی ہے
 دھڑکا شب فریق کا دل سے نہ جانے گا ہوا ہائے گا وصال وصال میں
 پھولوں کا بار بن گیا ہے سوچوں کا بار ایسا خوشی سے پھول کیا دسپ پار میں

تاریخ ہوں یا ان کے شاعر، آتش ہوں یا ان کے شاعر دسپ کے ہاں رعایت لفظی کا بے تکلیف قہر کے ساتھ
 ملے گا۔ احساس و جذبہ کو شاعری سے خارج کر کے یہی انداز سخن پیدا ہو سکتا تھا، جو ہوا۔ قافیہ غزل پر چھا گیا اور اسی سے
 نئے مضامین پیدا کرنے کا کام لیا جانے لگا۔ اس سے زبان تو ضرور مجھ گئی لیکن شاعری، جو درجہ کا نکت ہے، قافیہ
 ہو گئی۔ گویا کے ہاں بھی یہی صورت تھی ہے اور شعرا اتفاق سے خال خال ہی نظر آتا ہے۔ یہی صورت گویا کے ہاں اس
 طرز ادبی ہے جسے ”مثنوی“ کہتے ہیں۔ یہ تاریخ کا خصوص رنگ جن میں کرا بھرا تھا۔ گویا اس تک نہیں پہنچتے لیکن ”حسن“
 کی شاعری میں ان کے ہاں اس دور کے رنگ جن کے مطابق، اچھے شعر ملتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ ان کا کلام اس دور
 میں ناقابل قبول ہوا کہ بار بار اس کے لیے نئے شائع ہوتے رہے۔

گویا کے دیوان میں طویل غزلیں بھی ملی ہیں۔ دو غزلے اور دو غزلے بھی ملتے ہیں۔ شکارخ و سیبوں میں
 بھی انھوں نے غزلیں کہی ہیں اور اپنی مقامی کا ثبوت کچھ بکھانا ہے۔ وہ اپنے تنگس گویا سے بھی خوب لاکھ و اٹھاتے ہیں
 اور یہ لطف شعر کہتے ہیں:

گرتے روٹھے دھپنے سے بکڑ بیٹا وہ تو تو گویا تھا کوئی بات بٹائی ہوتی
 بات بھی منہ سے نکلتی نہیں اس کے آگے مجھے حیرت ہے کہ گویا تجھے کیا ہوتا ہے
 دیکھ اس سے کچھ کے کرنا بات ہے وہ گویا نہ کچھ سنا بیٹھے
 بلا کر اس سے ”ہاتھ تو سن لے یہ کہتے ہیں کہ گویا خوش جاں ہے
 ہڈی ہڈی ہے اس سے یسوں کی ہم نے گویا ہے جیت ہوں بھی اپنی کہتے کو ہارے ہیں

گویا کا بیٹا سپاہ گری تھا۔ اس پیشے سے متعلق الفاظ و اصطلاحات کثرت سے ان کی شاعری میں استعمال ہوتے ہیں۔

دعا ہی گویا کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ تصنیفوں کے انتخاب اور بات کو پیرے طور پر لہا کرنے کی ہنرمندی کے ساتھ شعر کو نئے پیرایے اور رعایت لفظی سے سجایا کر پیش کرنے کا فن میں بہت اچھا حلیہ ہے۔ ان کی زبان میں رچاوت، زبان میں صفا، دروازہ و محاورہ کے استعمال سے انکسار بیان میں پرتا شعور قوت ہے۔ ان کے ہاں تعظیف و تافرت فطری بھی بہت کم ہے۔ چھوٹی مگر کز لوں میں لڑاؤہ توانائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی وہ طرز ہیں جو دوسرے ہم عصر شعرا سے قدرے مختلف ہیں اور ان میں کسی حد تک آج بھی اثر آفرینی ہو رہا ہے:

آپ سے جب گذر گئے پچھے	یاد ہے رات ترے کمر کا
تیری سی نہ ہو کسی میں پائی	سارے پہلوں کو سو گت ہوں
دشاد وہ رکھ کے سو گیا تھا	کل بھیوں کو روز سو گت ہوں
اتنی تو بھانپیں کر نہ اسے بت	آخر میں بندا خدا ہوں
خواب میں اک نور آتا ہے فکر	یاد میں تیری جڑ سو جاتے ہیں ہم
جو ہمیں بھول گیا ہے عالم	اس کو ہم یاد کیا کرتے ہیں
مسل جب آپ آکھ جو کھولی تو یہ کھلا	ہنیاؤ کچھ نہیں ہے جہاں خراب کی
دولہ جوش و خروش کا تھا بھی تک گویا	نظر آیا نہ کوئی آبلہ پا میرے بعد
لہجہ دل دیکھ کے مڑکاں پہ مری کہتا ہے	آج وہ بڑا کے کھارے ہے چراغاں کیا
ہم نے جب دیکھی چاندنی چھلکی	تیری آنری ہوئی تھا کچھ
باہر دکھتا ہے وہ رات اپنی بھوں پر اس طرح	جیسے خراب ہے اللہ کھسا ہوتا ہے
وصل کی رات ہے یوں جلد نہ آئی ہوئی	اسے سحر اور ذرا دیر لگائی ہوئی
نہ آنے کا ترا شکوہ صحت ہے	کبھی میں آپ میں آیا تو ہوتا
دیکھے اب شام غربت کیا دکھائے	دلصحت اسے رکھ دین جاتے ہیں ہم
بچی کہ کہہ کے بھر پار میں فریاد کرتے ہیں	وہ بھولے ہم کو چھینے ہیں جنہیں ہم یاد کرتے ہیں
گویا شعر و ادب کو دنیا میں نام نہ نہ کا ورید جانتے تھے۔ اس کا انکسار اپنی شاعری میں انھوں نے کی جگہ کیا	

ہے:

اتھ کیا سوز ہستی سے تجھیں کی صورت نہ رہا میں تو مرا نام رہا میرے بعد
گویا نے اردو نثر میں اپنی کتاب "ہستان نکتہ" کے خاتمے میں بھی اسی غماض کا اظہار کیا ہے کہ "اے کریم
کار سادہ..... اب میرے دار ہوں کہ اس کی مقبولیت اسے عطا فرما....." اور گاراس داؤد ہے مقدار کی تاقیا مست رہے"

(۲)

فقیر محمد خاں گویا کی "ہستان نکتہ" فارسی زبان کی مشہور زمانہ تصنیف "انوار الکلی" کا اردو روپ ہے۔
علامہ حسین واعظ کاشفی (م ۱۹۱۰ء/ ۱۳۵۰ھ) نے انوار الکلی کے مصنف ہیں، اپنی اس تصنیف کی بنیاد نظام الدین
ابوالعالی اضرافہ بن محمد بن عبدالحمید کے منظوم فارسی ترجمہ پر رکھی ہے اور اس میں بہت سے اضافوں کے ساتھ انوار الکلی

کو مرتب صورت دی ہے۔ نظام الدین ابوالعالی نے اپنے معصوم ترجمے کی بنیاد پر ابن المصنف کی عربی تصنیف ”الکلید و الدنہ“ پر درج کی تھی اور خود ابن المصنف نے اپنی تصنیف کی اساس مہاشی طلیحہ ثانی ابو جعفر منصور کی طبائش پر اس نئے پر درج کی تھی جو ملک حبش کے بادشاہ وقت نے فراہم کر کے اسے دیا تھا۔ یہ نسخہ برزویہ نامی مصنف نے پہلوی زبان میں تیار کیا تھا اور اس کا سواد ہندوستان کا سفر کر کے براہ راست وہاں سے حاصل کیا تھا۔ ابن المصنف نے تین سو سال بعد برزویہ کی اس تصنیف کو عربی میں منتقل کیا تھا اور خود بھی بہت سے اضافے کیے تھے۔ ابن المصنف کی اس تصنیف کے تین بار عربی زبان میں معصوم ترجمے ہوئے۔ طاحنین واعادہ کاشفی نے نظام الدین ابوالعالی کے معصوم ترجمے کو بنیاد بنا کر سلطان برات حسین مرزا بہار کے وزیر میر احمد کاشفی سے منسوب کر کے ”انوار الکلی“ اس کا نام رکھا (ع ۱۱۴۱) اپنے زمانہ تصنیف سے لے کر آج تک ”انوار الکلی“ مقبول و مشہور ہے اور کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ دکن کی اکثر بڑی زبانوں میں اس کے کترے ہو چکے ہیں۔ خود اردو زبان میں انیسویں صدی کے چار مشرور میں اس کے چار ترجمے ہو چکے ہیں۔ ایک ترجمہ ”اصطلاح ہندی“ کے نام سے فورٹ ولیم کالج کے مفتی میر بہار علی حسینی نے ۱۸۰۲ء میں کیا جو ”نہو پے نیش“ سے ماخوذ ہے۔ دوسرا ترجمہ ”فرد افروز“ کے نام سے حفیظ الدین احمد نے ۱۸۰۳ء میں کیا جس کی بنیاد ”عیار دانش“ پر درج کی گئی ہے۔ تیسرا ترجمہ دکنی انوار الکلی کے نام سے ۱۸۲۶ء میں مفتی محمد ابراہیم بھاپوری نے دکنی اردو میں کیا اور چوتھا ترجمہ ”بستان نہکت“ ہے جسے فقیر محمد خاں گویا نے ۱۲۵۱ھ میں مکمل کیا اور نظر ثانی کے بعد ۱۲۵۳ھ میں طباعت کے لیے دیا گیا۔ کتاب کا ناخ کے ”قطرہ جادو خاتم“ کے اس آفریقہ شعر کے دوسرے مصرع کے تین اشعار سے برآء ہوتا ہے:

بے سال جادو خاتم ناخ فرد گفت ”بستان نہکت“ میرا پ نہکت

۱۲۵۳ھ

اس ترجمے کے اختتام کی تاریخ گویا نے خود ”بستان نہکت“ کے آخر میں ان الفاظ میں دی ہے:

”ترجمہ انوار الکلی کا چودھویں (۱۲۵۱ھ) وقت شیخ کے..... نظام دارالسلطنت لکھنؤ میں ختم ہوا“ (۱۸۱۱ء) اردو میں یہ پہلا ترجمہ ہے جو براہ راست ”انوار الکلی“ سے کیا گیا ہے۔ اس ترجمے کے شروع میں گویا نے اپنے ہوا اپنے زمانے کے حالات بھی قلم بند کیے تھے جن کی حیثیت ایک طرح سے خودنوشت کی تھی اور یہ پہلے ایڈیشن میں شامل تھے لیکن بعد کے سب اشاعتوں سے انھیں خارج کر دیا گیا۔ اسی حصے میں گویا نے بتایا تھا کہ ایک روز ہندو اور غریب وزیر اور مہاں فرخ شاعر کے دونوں شیخ ناخ کے شاعر و دانشور ہیں چند ہوا مہاں کے ساتھ انوار الکلی کا مطالعہ کر رہے تھے اور اس تصنیف کی تعریف کرتے جاتے تھے کہ ”سب ان کا جب کتاب تصنیف کی ہے کہ گھینے سے اسرار الہی کا اور خزینہ ہے فیض غیر متناہی کا.....“ اس گفتگو میں سب علی گھفل نے اسرار کیا کہ ہندو اور دودھان میں اس کا ترجمہ کرے۔ ان کے مسلسل اسرار پر گویا نے اس کام کا آغاز کیا۔ ترجمہ کرنے سے پہلے گویا نے اس کتاب کی مہارت و مطالبہ کا بغور جائزہ لیا اور دیکھا تو بے چارہ کی جگہ مہارت اصراری ہیں، اختلاف ایک جگہ دو چیزوں کا ذکر تھا، چننا تو معلوم ہوا کہ ایک تو موجود ہے اور دوسرا مطلب مہارت میں نہیں آیا۔ اندازہ ہوا کہ یہ مہارت کاتب سے ترک ہو گئی ہے گویا نے اس ترک کردہ مہارت کو درست کیا۔ اس طرح اور مہارتوں کو بھی حسب موقع کم و بیش کیا اور لکھا کہ جس نے ”انوار الکلی“ کو دیکھا ہوگا اگر بے نظر جائل مقابلہ کرے گا اس پر خود متکلف ہو جائے گا کہ گویا کی کتاب کی صورت اور بے ادبیہ سے برائے نام ترجمہ ہے اور نہ یہ کتاب جدا ہے لیکن حق یوں ہے کہ یہ احسان نقاش اول کا ہے اور نہ مجھ سے ہے بایں کو اس کے بیان کی کہاں طاقت

ہے۔

”انوار کئی“ کو اردو ادب دیتے ہوئے گویا نے جو کیا کہ

(۱) ترجمہ کرتے وقت ہر ترک جو ”انوار کئی“ کے زیر نظر شے کے کاتب سے ہو گئے تھے انھیں ہر اور درست کیا۔

(۲) اکثر وہ جملے جن کی عبارت میں رنگین بہت زیادہ تھی اور محول کام بیجا ہوتا تھا حذف کر دیے۔

(۳) بہت سے اشعار کا اردو میں ترجمہ کر دیا ہے اور وہ اشعار جو مطالب سے چسپاں نہ تھے انھیں مستوف کر کے اکثر اپنے اشعار کا رخ کے اشعار شامل کر دیے ہیں۔

(۴) بعض مقامات پر وضاحت کے لیے اردو عبارت میں دو چار لفظ یا فقرے بڑھا کر مطلب کو واضح کر دیا ہے لیکن محولی و مطالب میں ذرا سا بھی انحراف نہیں کیا۔ اس اعتبار سے ’ہستان نکست‘ کم و بیش مکمل آزاد ترجمہ ہے جس کی نوعیت یہ ہے۔

کاشفی نے لکھا کہ ”ادب اول از کتاب کلیہ دوست کہ در اس زیادہ مخصوص ہو و در اصل کتاب مدخل خواست استقامت کردہ چہ اردو ادب باقی را عبارت روشن و آسان ثبت ساختیم و نکایات را بطریق سوال و جواب ازمانے و برہمن بدستور کہ در اصل مذکور ہو و تفسیر کتابت درآوردیم۔۔۔۔۔۔“ (۱۹)

گویا نے اس کا اس طرح ترجمہ کیا: ”اور ادب اول کے کہ مذکور ہیں۔ اور اصل کتاب سے یہ کہ ملاحظہ نہ کر کے تھے اس لیے وہ دونوں باب کی کچھ نکایات اور کچھ نکات نہ تھا مستوف کر کے باقی جو وہ ادب کو کہ وہ وہاں تھے ہر ایک پیش ہار کے انھیں عبارت روشن و سلیس میں لکھا اور ان نکات میں گویا نے اور برہمن کے طریق سوال و جواب پر تفسیر کتابت میں کیا“ (۲۰)

ان دونوں فارسی واردو عبارتوں کو دیکھتے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گویا نے عبارت کو واضح اور مربوط کرنے کے لیے عقلی ترجمہ نہیں کیا بلکہ اس میں اضافہ کر کے اپنی عبارت کو اردو قارئین کے لیے رواں اور واضح بنادیا ہے۔ یہ کام ابتدائی حصے میں زیادہ کیا گیا ہے لیکن اس کے بعد جب قصہ شروع ہوتا ہے تو گویا کا ترجمہ متن سے اور قریب آ جاتا ہے۔ لیکن وہ عبارت میں نکایات کا ظاہر کر کے اسے مختصر کر دیتے ہیں لیکن بیان کا اردو پن اور نکایات کا فنی اثر باقی رہتا ہے۔

فارسی واردو متر کے تقابلی مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مفہوم میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی ہے۔ الفاظ بھی وہی استعمال کیے ہیں جو فارسی متن میں استعمال ہوئے ہیں۔ مفہوم ادا کرنے کی ترتیب بھی یکساں ہے البتہ فارسی کی غیر ضروری عبارت کو ترک اور عبارت کی رنگینی کو کم کر کے مطلب کو سادگی سے اس طرح بیان کر دیا ہے کہ عبارت میں اردو پن گہرا ہو گیا ہے۔ اگر یہ عقلی ترجمہ ہوتا تو آج ہستان نکست ”کوچہ خفا مشکل ہوتا۔“ ہستان نکست“ کی پارو عبارت ”لسان کا لب“ سے دور اور فوٹ و لیم کا بج کی سادہ متر سے قریب ہے۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے۔

(الف) ”کہتے ہیں کیا ایک تاجر کم بایہ سفر کو جاتا تھا۔ سو من آہن ایک دوست کے گھر میں مانتہ رکھ کر سفر

کو کیا۔ جب کہ پھر اردو آہن طلب کیا۔ آہن نے کہا کہ وہ تیرا آہن ایک گوشے میں رکھ دیا تھا ایک دن

اسے نکال کر دیکھا تو چوبیس ہوں نے سب کھا لیا۔ آہر نے کہا کہ تو نے بچا کیا۔ چہ ہے تو ہے کہ بہت دوست

رکھتے ہیں اور اس کی لذت پر جان دیتے ہیں۔ ضرر کھا لیا ہوگا کہ رانت چوبیس کے چوبیس درم تلے پر

خوب پہنچے ہیں۔ یہ:

ان کے والدین کے جتنا میں اس میں رہا کیا قہر ہے اگر آہن ہوشوں کی لہر“ (ب) بادشاہ نے کہا کہ میری دولت میں ہوشوں کی طاقت کا سبب ہوشوں کی غم گاری ہوئی ہے۔ کارکنان نے کہا: سچ ہے جس بادشاہ نے کہ طرح ظلم کی ذالی غالب ہے کہ دنیا اس کی دولت کی جلد منہم ہو جائے کیوں کہ اس سلطنت کی ظلم کے ساتھ قلع نہیں ہوتی ہے۔ اور حکما کا اس پر اتفاق ہے کہ جو کوئی چار پنچ کرے۔ چار پنچ کا امیدوار ہے۔ پہلے جو کوئی کہ غم گاری اختیار کرے اپنی اور اپنی دولت کی طاقت کا امیدوار ہے۔ دوسرے جو کہ غم گاری کی صحبت کا امیدوار ہے۔ ہوز وال کا آلودہ رہے۔ تیسرے جو کہ کھانے میں زیادتی کرے چار کی کا منتظر رہے۔ چوتھے جو کوئی کہ شیران رنیکہ رائے کا احترام کرتا ہے بلکہ اس کا ہلد قہر دشمن میں ہوتا ہے۔“

موضوع کے اعتبار سے ”بستانِ حکمت“ کا لفظ ”الوار کھلی“ ہے اس میں گویا نے کسی طرح سے کوئی اضافہ نہیں کیا جو کہ تھوڑی گویا نے کی ہے وہ ”بیان“ میں کی ہے جس کی وجہ سے یہاں اردو و غزالی اور لہریاں ہوتی ہے۔ اردو جملے کی ساخت پر قادی ترکیب لہری کا اثر ضرور نظر آتا ہے لیکن یہ اثر اب بہت چھاپ چکا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اردو غزالی اثر سے الگ بناد و جود قائم کر رہی ہے۔ کلموں میں صرف ایک آدھ لفظ کی ترتیب بدل دینے سے جملہ اردو ساخت کے میں مطابق ہو جاتا ہے مثلاً

۱۔ ”اسرائے کا لکھیر اور روز رائے صاحب تدبیر کر خدمت گاری کی چست ہاتھ لگے رہے تھے“

۲۔ جو کہ اس مخلوق کے ساتھ مصطفیٰ ہو وہ ہرگز لائق دوستی کے نہیں ہے۔

پہلے جملے میں ”کر خدمت گاری کی“ کے بجائے ”خدمت گاری کی کر“ کر دیا جائے اور دوسرے جملے میں ”لائق دوستی کے“ کے بجائے ”دوستی کے لائق“ کر دیا جائے تو عبارت اردو جملے کی ساخت کے مطابق ہو جاتی ہے اور اسی طرح کے جملے ”بستانِ حکمت“ میں عام طور پر ملے جکتے ہیں:

”کہتے ہیں کہ حرام میں ایک خدمت کے لیے ایک رہے کا سوراخ تھا اور وہ ایسا چوڑا اور دواغلی تھا کہ

... ایک لڑکے میں سو جیلے ایک خیال سے پیدا کرتا تھا“

جب گویا نے یہ غزلیں اس وقت ان کے سامنے سرور کی ”لسانہ کاتب“ قلمی جز ۱۳۵۹ھ میں پہلی بار شائع ہوئی اور نہ پھر کی ”گلشنِ لبہار“ قلمی جز ۱۳۶۲ھ میں پہلی بار شائع ہوئی۔ ”بستانِ حکمت“ ۱۳۵۱ھ میں مکمل ہوئی اور غزلی کے بعد ۱۳۵۳ھ میں شائع ہوئی۔ اس اعتبار سے ”بستانِ حکمت“ اردو و غزلی روایت میں تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔

کلب ”سین غاس“ نام بھی شاکر دہان آتش دہان میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں جن کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

حواشی:

(۱) قاضی عبدالودود نے ”تذکرہ شمعرا“ میں لکھا ہے کہ ”سراپا غن“ مصنف ۱۲۹۶ھ میں گویا کو مرحوم لکھا ہے اور ”گلشن“ (۱۲۹۳ھ) میں مرقوم ہے کہ وفات کو تقریباً تین سال ہوئے ہیں اور قیاس کیا ہے کہ ۱۲۶۵ھ میں فوت ہوئے ہوں

کے گوہر کے حقیقی بھائی اور داماد سر تقی خاں دہل کی تحریر کردہ تقریریں، جو محمد احمد خاں احمد کے دیوان موسومہ ”مخزنِ آہستہ“ مطبوعہ ۱۸۹۰ء لکھی گئی ہیں، گوہر کا سال وفات ۱۳۶۸ھ دیا گیا ہے اور یہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ دیکھیے ”گوہر اور خاندانی گوہر“ کی ادنیٰ خدمات (دوسرا ایڈیشن) ڈاکٹر زاہد عارف، ص ۷۹، لکھنؤ ۱۹۸۹ء۔

(۳) تاریخ کے دیوان اول میں محمد بلند خاں کی وفات کے تین قطعہ تاریخ درج ہیں جن سے ۱۳۳۰ھ برآء ہوتے ہیں۔

(۳) ناصر مظفری (۱۳۳۶ھ) حصہ دوم، مثنوی مظفر حسین خاں سلیمانی، ص ۷۷، مطبعہ پنجابی لکھنؤ ۱۹۷۱ء۔

(۴) تذکرہ شعراء، ابن السین اللہ طوقان، مرجعہ قاضی عبدالودود، ص ۷۸-۷۹، پٹنہ ۱۹۵۳ء۔

(۵) تاریخ ادب، بنجیم نجم الحق خاں، جلد چہارم، ص ۳۳۶، مطبعہ نوال کشور لکھنؤ ۱۹۷۱ء۔

(۶) طرزِ کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۸۶، مطبعہ مفید عام آگرہ ۱۳۹۸ھ۔

(۷) ناصر مظفری، انجولہ بالا، ص ۷۷۔

(۸) تاریخ ادب، انجولہ بالا، ص ۱۵۴۔

(۹) تاریخ ادب، انجولہ بالا، ص ۷۷۔

(۱۰) خوش معرکہ لڑیا، سعادت خاں ناصر، مرجعہ مثنوی خونی، جلد دوم، ص ۳۳۸، لاہور ۱۹۷۷ء۔

(۱۱) گلشن بے شمار، مصطفیٰ خاں شیخو، ص ۵۶۵، مطبعہ نوال کشور لکھنؤ ۱۹۷۱ء۔

(۱۲) بزمِ سخن، سید حسن علی خاں، ص ۱۰۰، مفید عام آگرہ ۱۸۸۸ء۔

(۱۳) بہتانِ نکست، فقیر محمد خاں گوہر، ص ۳۴۳، مطبوعہ نوال کشور ۱۳۳۵ھ/۱۹۲۳ء۔

(۱۴) طبقاتِ شعراء کے ہند، کریم الدین دہلوی، ص ۳۸۲، دہلی ۱۸۴۸ء۔

(۱۵) تذکرہ شعراء، ابن السین اللہ طوقان، مرجعہ قاضی عبدالودود، ص ۷۷، پٹنہ ۱۹۵۳ء۔

(۱۶) گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صاحب دہلوی، مرجعہ تحفہ الخیرین، لاہور، ص ۳۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

(۱۷) اردو ادب و معارف اسلامیہ، جلد ۱، ص ۳۶۳-۳۷۲، دہلی گاہِ پنجاب لاہور ۱۹۷۷ء۔

(۱۸) بہتانِ نکست، فقیر محمد خاں گوہر، ص ۵۱۵، مطبعہ نوال کشور لکھنؤ ۱۹۲۳ء۔

(۱۹) انوارِ سبکی، نواز سید (فارسی)، مطبعہ مجیدی، کانپور ۱۹۲۸ء۔

(۲۰) بہتانِ نکست، فقیر محمد خاں گوہر، ص ۸، نوال کشور لکھنؤ ۱۹۲۳ء۔

چھٹا باب

کلب حسین خاں نادر: نظم و نثر

حالات، تصانیف، شاعری کا مطالعہ، تلخیص معنی کی اہمیت اور مطالعہ

وہ شعرا جنہوں نے رد المحتار کو اپنا اور عام کیا، ان میں کلب حسین خاں نادر کا نام نمایاں ہے۔ ان کے کلام میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو اس دور میں سکے۔ رائج افولقت کا دھجہ رنگتی تھیں۔ وہ اس روایت کو پھیلانے اور عام کرنے والے شعرا کی صف میں شامل ہیں۔

کلب حسین خاں نادر (م ۱۲۹۵ھ/ ۱۸۷۸ء) کے دادا مرزا محمد تقی خاں نادر شاہ کے دربار سے وابستہ تھے لیکن جب نادر شاہ کے حکم سے ان کے بھائی مرزا محمد شفیع خاں مارا اے گئے تو وہ فوراً ہندوستان آ گئے اور یہاں آ کر صدر جنگ سے ملے جن سے ان کے خاندان کے پہلے سے مراسم تھے۔ صدر جنگ نے انہیں جاگیر دی اور وہ مدارس میں مقیم ہو گئے۔ مدارس ہی میں ان کی وفات ہوئی۔ ان کے چنے کلب علی خاں نے اپنی صلاحیتوں سے ترقی کی اور اکبر آباد میں مریشی لکچر کر وفات پائی۔ ان کے دو چنے تھے۔ ایک کلب حسن خاں اور دوسرے کلب حسین خاں۔ کلب حسن خاں بھی صاحب تصانیف تھے اور انہوں نے بہت سی مذہبی کتابیں، جن میں تفسیر کلام اللہ بھی شامل ہے، تصانیف کیں اور ۱۸۷۸ء میں وفات پائی۔ دوسرے چنے کلب حسین خاں نادر تھے جو ناب تحصیل داری سے ترقی کر کے اپنی نگینہ کی مہر سے تک پہنچے اور ۱۹ جون ۱۸۷۸ء کو حج گزہ میں انتقال کیا۔ ان کی تاریخ وفات ”نظم جود“ سے ۱۲۹۵ھ برآ ہوئی ہے (۱)۔

کلب حسین خاں نادر نے علوم قدسوں کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ انہیں اردو کے ساتھ فارسی و عربی پر بھی قدرت حاصل تھی۔ مذہبی علوم پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے۔ اردو زبان کی پارکیوں اور اصول و قواعد سے بھی خوب واقف تھے جس کا اندازہ ان کی تصنیفات سے کیا جا سکتا ہے۔ وہ اردو نثر و نظم دونوں پر عبور رکھتے تھے۔

تعلیم کے بعد کچھ عرصہ کسی امیر کے صاحب دے رہے اور ۱۲۴۰ھ-۱۲۴۱ھ میں اگر بیڑی سرکار کے نائب تحصیل ہو کر آ باد میں تعینات ہوئے۔ اسی زمانے میں انہوں نے شعراے آ باد کا تذکرہ ”شکرت تباری“ کے نام سے لکھنا شروع کیا جو ۱۲۴۷ھ میں مکمل ہوا۔ اور ۱۲۴۳ھ میں لکھا کہ ”۱۲۴۳ھ تک اسی قدر شعرا..... اس شعر (الآ باد) میں تھے انکا داخلہ اگر دلت دن برابر رہے اور ان اور اقی کا جامع اسی طرح..... اسی شعر اور اسی مہر سے (تاکم مقام پیش کار) پر قائم و بحال رہا تو غالب گمان یہ ہے کہ چند سال کی خدمت میں ان سو کے علاوہ بیگزروں شعرا بھی جمع ہو چکے ہوں گے۔“ (۲) اسی زمانے میں تاریخ ۱۲۴۳ھ سے ۱۲۴۸ھ تک آ باد میں چھ فطنی کی زندگی گزر رہے تھے۔ ۱۸۳۳ء / شعبان ۱۲۵۰ھ میں وہ فطنی انگلش ہو کر غازی پور تعینات ہوئے۔ ”تخلیص معنی“ کے مقدمہ میں نادر نے لکھا ہے کہ ”یہ

شاہکار ۱۸۳۳ء۔ ۱۸۳۵ء میں اپنی فکھر طبع غازی پر کا تھا "۱۳" فروری ۱۸۳۸ء کو ذی الحجہ ۱۲۵۳ء میں غازی پور سے دو پارہ الٹا یادگار ہو اور اسی سال جولائی ۱۸۳۸ء کو غازی آباد میں ۱۲۵۳ء میں دوپٹی فکھری حشیت سے ان کا چاول اٹھ کر دیا گیا۔ یہاں دو گیارہ سال کے قریب رہے اور ۱۸۳۹ء کو ۳۰ جولائی ۱۲۶۶ء کو ان کا چاول رخ گڑھ (فرخ آباد) ہو گیا۔ یہاں دو چودہ سال مقیم رہے۔ ۱۲۸۰ء میں تارو نے فتح گڑھ میں زمین خریدی اور کوٹھی بنوائی۔ ۱۲۸۰ء میں جب تارو نے "تخلصی مغل" "کھس تو اس میں لکھا کہ: "طبع فرخ آباد (فتح گڑھ) میں جو قریب چودہ برس کے گز رہے ہیں" (۱۳) صاحب "جلوئے فخر" ملیر احمد بکرای ۱۲۸۱ء میں اسی کوٹھی میں تارو سے ملے تھے (۱۵) ۱۲۸۲ء/ ۱۸۶۵ء میں وہ ملازمت سے سکدوش ہوئے اور فتح گڑھ میں سکونت اختیار کی (۶) اور یہیں ۱۹ جون ۱۸۷۸ء کو دہلاٹ چائی اور اپنے مقبرہ کیے ہوئے امام پاڑے میں مدفون ہوئے۔

تارو پہلے آتش کے شاعر ہوئے۔ "تذکرہ شعرا" میں لکھا ہے کہ "تذکرے کے دور لکھنؤ پہ مصباحیت صبر سے چودہاں خوب حیدر علی آتش اصطلاح کی گرفت دہلاڑ والے آباد فتح گڑھ ایک سال شاگردی کر کے یاد رہے کہ فتح گڑھ نے ۱۲۳۳ء سے ۱۲۳۸ء تک الٹا یاد میں جلا وطنی کی زندگی گزار لی تھی۔ تارو کا تذکرہ "شوکت نامہ" ۱۲۳۷ء میں مکمل ہوا جس کا قلم کار فتح گڑھ ہے:

شوکت نامہ کتاب عجیب یافت تالیف در زمانہ خوب
 قلمیہ کرم چوں "سر امداد" سال جاریجہ اشد "مرفوب"
 ۱۲۳۸ء - ۱۲۳۷ء

تارو نے اس تذکرے میں آتش کو "استاد" لکھا ہے لیکن تاریخ کو کہیں استاد نہیں لکھا۔ "تذکرہ شعرا" میں "یک سال شاگردی کر کے" کے الفاظ سے معلوم ہوا کہ اس تذکرے کے بعد ۱۲۳۷ء۔ ۱۲۳۸ء میں تارو نے، جب وہ الٹا یاد میں قیامت تھے تاریخ کی شاگردی اختیار کی۔ اس کے بعد تاریخ کا پورا پورا ہوتے ہوئے لکھنؤ چلے گئے "تخلصی مغل" میں "میں" کا سال تالیف ۱۲۸۰ء/ ۱۸۶۳ء ہے، تارو نے تاریخ کو "استاد" لکھا ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں "ہمارے استاد، مسانی لہار و روئی زمانہ..... بانی "طرز جد"..... جناب شیخ امام بخش "تخلص پہ تاریخ طبع رحمت....." (۷) انہی شعرا میں تاریخ نے انھیں "شاگرد تاریخ و آتش" لکھا ہے (۸) لکھنؤ بھیجہ یہاں "میں اصطلاح خاں غریب علی نے لکھا ہے کہ "کوچہ کہ نسبہ تلمذ طوطہ پرمزاد حیدر علی آتش منسوب ی سازد" (۹) قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "ملیر بکرای نے تلمذہ تاریخ کے ذیل میں ان کا حال لکھتے کے بعد شاگردان تاریخ کی فصل میں بھی انھیں داخل کیا ہے" (۱۰) سعادت خاں ناصر نے بھی انھیں شاگرد تاریخ لکھا ہے (۱۱) "امتحان کوکل پر شاہ" میں بھی شاگرد تاریخ (۱۲) "سرایا خاں" میں بھی انھیں شاگرد تاریخ لکھا ہے (۱۳) ان صاحب حوالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ وہ پہلے آتش کے شاگرد ہوئے اور پھر جب وہ الٹا یاد میں تھے اور تاریخ بھی، اس جلا وطنی کے دن گزار رہے تھے انھوں نے تاریخ کے سامنے ڈالوئے تلمذ کیا اور یہ تلمذ کم و بیش ایک سال رہا۔ پھر تاریخ ۱۲۳۸ء میں لکھنؤ آگئے اور تارو کا چاول غازی پور کا ہو گیا۔ یہ دو زمانہ ہے جب تاریخ کا "طرز جد" "ساری فضا پر چھا ہوا تھا۔

تارو اپنے دور کے صاحب حیثیت شخص تھے۔ پادشاهت بھی تھے اور پالاط بھی۔ دوست اہلب کی مدد کے لیے ہر دم آمادہ۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں "شاعر غنائی مظاہر" لکھا ہے (۱۴) اصطلاح خاں غریب علی، جنھوں نے الٹا یاد

میں ان کی فزائیں ان کے منہ سے ہی نہیں نکلا ہے کہ ”طبع زکی، دلدرد، بہرہ و ستاں، ملاقات آمد..... الحق فکر طبع طبع است“ [۱۵] اور بڑے گوارہ دار، افکار و شاعر تھے۔ لیکن وجہ ہے کہ اپنی ساری سرکاری مصروفیات کے باوجود انھوں نے اتنا کھسا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر وہ روایت کی نگہوار کے شاعر ہیں اور ان کی روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے انھوں نے غزل، قصیدہ، رباعی، قطب، مجلس، مسدس، سرشب، سوز و غلام، دلچیز، اسراف، غزل میں اپنی تخلیقی قوت کا اظہار کیا ہے۔ اور نے نظم و نثر میں کم و بیش حیرت و تامل کا رنگ چھڑایا ہے جو سال در تہہ کا ایک کے اعتبار سے یہ ہیں [۱۶]

(۱) ”تذکرہ شوکت نادری“ جس کا سال تالیف ۱۳۳۷ھ ۱۹۱۶ء ہے، ان ۷۰ اور دو فارسی شعرا کا تذکرہ ہے۔ جو چاہے تذکرہ کے وقت الہ آباد میں مقیم تھے۔ یہ تذکرہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے۔ اس کے دو اچھے نسخے رضا امجدی رام پور میں محفوظ ہیں اور اور ترجمہ ”شوکت نادری“ کے نام سے ڈاکٹر شاہ عبدالسلام کے ترجمے و تہہ کے ساتھ ۱۹۸۲ء میں محسن سے شائع ہو چکا ہے۔ ”شوکت نادری“ کا ذکر خود نادری نے ”تخلص معنی“ میں ایک جگہ کیا ہے کہ ”اقوال و ادب کے جواب میں نادری کتاب موسومہ ”شوکت نادری“ مجھ پہنچا کر دیکھیے“ [۱۷] تذکرہ ”شوکت نادری“ ایک مقدمہ، سات فصول اور ایک خاتمہ پر مشتمل ہے۔ ”مقدمہ“ میں شاعری کے بارے میں بعض مقررین شاعری کے فنی خیالات کو بیان کر کے سات فصولوں میں، دلائل کے ساتھ، شاعری کا جواز پیش کیا ہے۔ ساتویں فصول میں ان لوگوں کو جواب دیا گیا ہے جو شاعری کو داخل کواہ سمجھتے ہیں اور قرآن و حدیث کے حوالوں سے اس کی تردید کی گئی ہے۔ اس میں حضرت آدم کے دو اشعار بھی پیش کیے ہیں جو انھوں نے سریانی زبان میں باطل کے گنہگار کے تھے۔ یہ بھی بیان کیا ہے کہ حضور اکرم پر شعر کا اثر ہوتا تھا اور ان کا ایک شعر بھی درج کیا ہے۔ ”خائف“ چار مطالب پر مشتمل ہے اور ان میں شاعروں کے طبائع اور حراہوں کے اقسام اور ان امور کو بیان کیا ہے جن کے قیام ہو جانے سے ان پر شاعری کا اطلاق کیا جاسکتا ہے۔ ”مقدمہ“ کے ایک حصے میں شاعروں کو نصیحتیں بھی کی گئی ہیں جو دلچسپ اور مفید مطلب ہیں اور بتایا ہے کہ [۱۸]

(۱) اولین و دنیائے دست بردار ہو کر محض فکر شعر کے پیچھے نہیں چڑنا چاہیے اور اس طرے کی فکر اور سخاں معارف کو اس کی وجہ سے نہیں چھوڑنا چاہیے لیکن فرصت کے اوقات میں اس سے بھر کوئی مشغلہ نہیں ہے۔

(۲) بچوں کو جب تک علوم سے متاثر نہ پیدا ہو، شعر کہنے کی اجازت نہیں دینی چاہیے۔

(۳) حتیٰ المقدور کسی کی جھڑپیں نہ کرنی چاہیے۔

(۴) جب تک گنج طالب اور دوست شائستگی، نظم و ضبط اور صبر کے ساتھ چڑھنے کی درخواست نہ کرے، اپنے اشعار نہیں چڑھنے چاہیے کہ خوار و ذلت ہوتی ہے۔

(۵) کسی کے کام پر جھڑپیں نہ کرنا چاہیے

(۶) ایک خاص طرز و خواہ عارفانہ یا عاشقانہ یا اجتماعی یا محلی، جو بھی پسند ہو اختیار کرنا چاہیے

(۷) طرز بیان اور زبان میں ماسادہ میں سے کسی ایک کی تقلید کرنا چاہیے

(۸) شعر اس قدر بلند آواز سے چڑھانا چاہیے کہ ہر محفل سن لیں اور ہر نقطہ طبع و ہر آواز ہنگامی کے ساتھ در حرف۔

عطف و اضافت وغیرہ امور کا لحاظ کرتے ہوئے پڑھے۔ شعر کو خاص آواز سے چڑھنا اور شعر خوانی کے دوران خاموشی

وہ کتاب کے خلاف الجب و غریب حرکات سے احتیاط کرتے۔ شعر چاہنے کا کوئی خاص طریقہ لیکن مقررہ کرتے اور نہ مصروح کا زمانے کے جوتوقوں اور مستویوں میں شمار ہوگا (۱۶)
"شکوہ نادری" میں مصطفیٰ کا "سید فخر الدین" لکھا ہے۔

(۴) "خلاصہ قوانین مال" موسوم بہ "تکلیفات مجدد نادری" کا سال تالیف ۱۳۴۷ھ/ ۱۸۳۱ء ہے۔ یہ ۱۸۳۸ء میں "اسد اللہ خبار" اکبر آباد سے شائع ہوئی۔ مجدد و جھٹو کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ محفوظ ہے۔ اس کتاب میں دار نے ۱۸۳۸ء تک انگریزی قوانین مال کا خلاصہ اپنی اولاد کی تعلیم کے لیے لکھا جو مردوخ مال میں ملازم تھے۔

(۳) "فضائل الشہداء"؛ یہ اس کتاب کا تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۳۴۸ھ/ ۱۸۳۶ء برآء ہوتا ہے۔ اس میں شہدائے کربلا کے واقعات کو آسان زبان میں لکھیں میں چھ مہینے کے لیے لکھا ہے۔ یہ کتاب ۱۳۶۶ھ/ ۱۸۵۰ء میں اسد اللہ خبار اکبر آباد سے پہلی بار شائع ہوئی۔ دار نے اسے واحد علی شاہ کے نام معنون کیا تھا اور موشن کے لیے اس کی اشاعت کی درخواست کی تھی۔ اس کی عبارت شک اور بے کیف ہے۔

(۳) "توصیف ذراعات"؛ یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۳۶۵ھ برآء ہوتا ہے۔ یہ کتاب ۱۳۹۵ھ/ ۱۴۰۲ء مارچ ۱۸۳۹ء کو مطبع قادری اکبر آباد سے شائع ہوئی۔ مجدد و جھٹو کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ محفوظ ہے۔ اس میں موسوم، آب و ہوا اور ماحول کے مطابق کا شکاری اور پیداوار کے طریقے بتائے گئے ہیں اور ساتھ ہی مختلف رسوم و رواج کو بھی بیان کیا ہے جس سے اس کتاب کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ زبان صاف اور آسان ہے۔

(۵) "نظم نادر"؛ "زے نظم نادر" سے اس کا سال تالیف ۱۳۶۷ھ/ ۱۸۵۰ء برآء ہوتا ہے۔ اس کتاب میں دار نے اپنے تفسیروں، معرعوں، مساموں اور لوحوں کو مرتب کیا ہے۔ پہلی فصل میں سلام اور نوے حرف لکھی کے اعتبار سے مرتب کیے گئے ہیں۔ دوسری فصل میں یزد و منصوبین کے تفصیلات تاریخ و اوقات درج کیے گئے ہیں۔ تیسری فصل میں مختلف شعرا کے مساموں کو پیمودت نفس و مسوس اور تفسیر پیش کیا ہے۔ چوتھی فصل میں ۱۹ مرتبہ درج کیے ہیں۔ "فضائل الشہداء" کی طرح یہ مرتبے بھی خاص طور پر محرم میں چھ مہینے کے لیے لکھے گئے ہیں۔

(۶) "دعایان نادر"؛ اس کا سال تالیف "ترتیب نادر" سے ۱۳۶۷ھ/ ۱۸۵۱ء برآء ہوتا ہے۔ "دعایان نادر" دار کے چار روایوں کا انتخاب ہے جسے اکرام علی حاجز نے منتخب کیا ہے۔ یہ انتخاب اس لیے کیا گیا ہے کہ چاروں روایوں میں اشاعت مشکل تھی۔ یہ انتخاب دعایان نادر کے نام سے ۱۳۷۰ھ/ ۱۸۵۳ء میں مطبع اسد اللہ خبار اکبر آباد سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ سو کے قریب غزلیں ہیں اور قصائد، مثنویات اور مساموں، دراموں، قطعوں ان کے علاوہ ہیں۔

(۷) "خاتمہ المناقب"؛ مع شرح خاتمہ المناقب معروف بہ چائل بند نادری "خاتمہ المناقب" اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۷۰ھ/ ۱۸۵۳ء برآء ہوتے ہیں۔ یہ چالیس بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کے بعد نثر میں اس کی شرح بھی لکھی گئی ہے۔ یہ تالیف مطبع چائل اکبر آباد سے ۱۳۷۰ھ/ ۱۸۵۶ء میں مطبع ہوئی۔

(۸) "تفہیم معنی"؛ یہ بھی اس تفسیر کا تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۳۸۰ھ/ ۱۸۶۳ء برآء ہوتا ہے۔ "تفہیم معنی" ایک اہم و مفید کتاب ہے جس میں اردو زبان کے قواعد، اصولوں و دیگر دینیہ اور عروضی واقعات سے

بحث کی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۲۸۰ھ میں شائع ہوئی اور اس کے ۱۱۶ سال بعد، ڈاکٹر محمد افسار علی شکر کے مقدمہ و حواشی کے ساتھ ۱۹۷۵ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع ہوئی۔ اس کتاب کا تفصیلی مطالعہ آگے آئے گا۔

(۹) ”دیوانِ غریب“: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے اس کا سال ترتیب ۱۲۸۱ھ برآء ہوتا ہے۔ یہ نادر کے ۴۷ قصائد کا مجموعہ ہے جس میں ایک قصیدہ لغتِ بدو قصیدے وادعائِ شاہ کی مدح میں، ایک اپنے استادِ تاریخ کی مدح میں ہے۔ باقی ۴۴ قصیدے چارہ مصعوشت کی مدح میں ہیں۔ اس مجموعے میں غالب کی تقریباً اسی مثال ہے۔ ”دیوانِ غریب“ ۱۲۷۷ھ (۱۸۶۲ء) ۱۲۸۳ھ (۱۸۶۸ء) ۱۲۸۶ھ (۱۸۷۱ء) کو گوجر گڑھ سے مطبع ہوئی۔ غالب نے لکھا ہے کہ ”خالق نے..... میرزا کلب حسین خاں کو کیا اچھی طبیعت بخشی ہے جو انھوں نے ان اور ان کو اپنے ائمہ سے رافتی اور اشعار کو لغت و حقیقت سے لذت بخشی ہے“ (۲۰۶) تاریخ کی مدح میں جو قصیدہ نادر نے لکھا ہے اس میں انھوں نے تاریخ کو اپنا استاد قرار دیا ہے:

مجھ کو یہ ائمہ و شہرت خدمتِ استاد ہے جہاں رنج و اہم میں خاطرِ ناشاد ہے
فاصلہ ہر چند گزرا ہے قریب ایک قرن یاد اب تک لفظِ اصلاح الہ آباد ہے
آپ کا سایہ اگرچہ اٹھ گیا مدت ہوئی رفعتِ دہلی و تکرے پر بلکہ ظلم آباد ہے
توں نہ ہو اہلِ سخن میں مجھ کو فخرِ استاد کا یعنی ظمِ شعر میں تاریخ مرا استاد ہے

اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ۱۲۸۷ھ (۱۸۷۱ء) میں اور آباد میں نادر نے تاریخ کے سامنے زمانے کو نذر کیا تھا۔ قرنِ خمس سال کا ہوتا ہے۔ گویا یہ قصیدہ قریب تیس سال بعد لکھا گیا تھا۔

(۱۰) ”دیوانِ غریب“: یہ بھی اس کتاب کا تاریخی نام ہے جس سے سالِ تالیف ۱۲۸۴ھ برآء ہوتا ہے۔ یہ نادر کی ان قصیدوں کا مجموعہ ہے جس میں انھوں نے ۵۲۱ شعر اور اساتذہ کی غزلوں کو بصورتِ نظم پیش کیا ہے اور ساتھ ہی شاعروں کے کوائف بھی انحصار کے ساتھ درج کر دیے ہیں۔ مسعود حسین رضوی لایب نے ”دیوانِ غریب“ کو تذکرے کی صورت دے کر ”تذکرہ نادر“ کے نام سے ۱۹۵۷ء میں لکھنؤ سے شائع کیا۔ پہلی بار ”دیوانِ غریب“ ۱۲۸۳ھ (۱۸۶۸ء) فروری ۱۸۶۸ء کو گوجر گڑھ سے شائع ہوا تھا (۲۱) اس مجموعے کے مطالعے سے نادر کی پرکوشی اور قادر الکلامی کا اندازہ ہوتا ہے۔

(۱۱) شکرستانِ نادر: یہ بھی اس تصنیف کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۶ھ (۱۸۷۰ء) برآء ہوتے ہیں۔ یہ نادر کی غزلوں کا دوسرا مجموعہ ہے جو ۱۸۷۵ء (۱۲۸۸ھ) ۲۴ جنوری ۱۸۷۵ء کو گوجر گڑھ سے شائع ہوا اس دیوان کی غزلیات کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ حاشیے پر غزلوں کے بحور و اوزان بھی درج کر دیے گئے ہیں۔

(۱۲) دیوانِ سراپا: یہ نادر کی غزلوں کا تیسرا اور آخری مجموعہ ہے جو شعبان ۱۲۹۴ھ (جنوری ۱۸۷۷ء) میں مطبعِ مسیحی سے شائع ہوا۔ نادر نے اس دیوان کو ترتیب دیوان کی عام روایت کے برخلاف، میر تقی میر کی لکھنؤی کے ”سراپا خن“ کی طرح ماحضائے ہمسائی کے تعلق سے ترتیب دیا ہے اور اس اعتبار سے یہ اپنی نوعیت کا پہلا منفرد دیوان ہے۔

(۱۳) ”سربِ لاجھ“: اس کتاب کا ذکر خود نادر نے ”تخلصِ مسیحی“ کے ”مقدمہ“ میں کیا ہے اور یہی اس کا واحد حوالہ ہے۔ نادر نے لکھا ہے کہ ”اگر اردو نے فصیح کا دروازہ منگور ہوتا تو اسے (تخلصِ مسیحی) پر عمل درآمد ہوا اور اگر تخلص بعض کا شکار اور غیرہ و کار ہوتا تو جاری دوسری کتاب اس کے لیے بھرتے ہوئے۔ سربِ لاجھ کہ جس میں ایک لفظ

بھی عربی اور فارسی کا نہیں۔ وہی زبان ہے جو اہل دیات (کٹا) میں مستعمل ہے۔ [۲۴] یہ کتاب نیاپ ہے۔

(۲)

تخلیص معنی کا مطالعہ:

”تخلیص معنی“ (۱۸۲۳ء/۱۲۸۰ھ) نادر کی ایک اہم تصنیف ہے جو اس وقت لکھی گئی تھی ۱۸۳۳ء-۱۸۳۵ء میں پہلی بار اردو کو انگریزوں کے سرکاری دفاتر کی زبان بنایا گیا۔ تاریخی اعتبار سے یہ اردو کے نفاذ کے تعلق سے ایک اہم فیصلہ تھا۔ وقت اردو واحد ملی وادبی زبان کی حیثیت سے سارے برصغیر میں رائج تھی اور ہر طبقہ اسے استعمال کرتا تھا۔ اعراء سرکار اور بارہ بادشاہوں نے اس کی پہلی زبان تھی۔ آصف الدولہ نے لکھا کہ شاہجہان شاہ عالم جانی سے لے کر اکبر شاہ جانی اور بہادر شاہ ظفر تک اسی زبان میں اپنی حکومتی مراسلتوں کا اظہار کرتے تھے۔ نادر نے ”تخلیص معنی“ کے ”مقدمہ“ میں لکھا ہے کہ ”عالم عالم شکر و سپاس دولت ہے انگریزوں کو کہ..... تحریر معاملہ سرکاری کو یہ زبان اردو ہندوستان میں جاری فرمایا کہ جملہ اعلیٰ وادنی واکار وادشا فر اپنے اپنے مطلب کو یہ خوبی ورفانت کریں..... اگرچہ ایک قرن کا عرصہ گزرا ہے کہ یہ خاکسار ۱۸۳۳ء-۱۸۳۵ء میں وئی نکلش غازی پر کا تھا۔ سب سے پہلے مسٹر (کٹا) نرائن صاحب بہادر ایجنٹ انھوں نے اپنی پگھری میں تحریر اردو رائج کی۔ بعد اس کے بتدریج جملہ اضلاع میں رواج ہو گیا“ [۲۴]

یہ وہی مقرر تھا جس میں نادر کو قاضی اور مرتب کرنے کا خیال اس لیے پیدا ہوا کہ وہ اردو زبان اور اس کے صحیح استعمال کی معیار بنی کر لکھیں۔ نادر نے لکھا ہے ”انہوں نے جس طرح پر پگھریاں میں عبارت لکھی جاتی ہے وہ انگریزوں کے خلاف اور محض طر فیض اور برعکس محاورہ زبان وادناں ہوتی ہے اور دوسرے قصبات جہاں اور بول چال دہقانیاں لکھتے ہیں۔ نہ کیر و نہایت میں انگریزوں ہوتی ہے اور باوجود اس کے اس قدر الفاظ عربی فارسی کلمات سے ہوتے ہیں کہ سادگی و بیادت سمجھ نہیں سکتے۔ اب تک کوئی کتاب یا مضامین قاضی نہیں دیکھی گئی کہ اس سے اہل تحریر کو چاہیے ہو اور الفاظ پر طرف ہوں اور اس سرکار میں کارآمد جہتہاں و طالب علمان ہو۔ اس لیے اس خاکسار نے اس رسالہ مختصر کو مرتب کیا“ [۲۴] اس دور میں یہ کتاب بہت مقبول ہوئی۔ ایک خط میں نادر نے سفیر بنگالہ کو لکھا کہ ”اور لاہور تا دہلی قصبہ و شہر سے نیست کہ ایسی کتاب فرسیدہ باشد۔ حسن قبول را باید دید کہ تا حال ملت صدر جلد فروخت شد“ [۲۵]

”تخلیص معنی“ مقدمہ کے علاوہ پانچ فصلوں اور خاتمہ پر مشتمل ہے۔ پہلی فصل میں ان مترادفات کو بیان کیا ہے جو اس دور میں بولنے یا لکھنے کے لیے سوزوں نہیں اور کافوں کو گراں گزرتے ہیں۔ یہ بھی اصطلاح زبان کی تحریک تھی جس کے دانی و سہانی نادر کے استاد امام بخش تارخ تھے اور جن کے بارے میں نادر نے لکھا ہے کہ ”انہارے استاد صاف تھا..... نے..... ان سب لغویات اور حشوہات کو دور کر کے ایسی صحت محاورات اور صفا بی بندش اور مشکلی زبان اور دوسرے کی پیدا کی کہ سخن وادان پایہ بلند اور دقیقہ وادمان بفرمادے نہ دل چنند کیا اور..... اس پچاس ساٹھ برس کے زمانے میں صفا بی سخن باز کو ہر آپ دار ہوئی“ [۲۶] ان مترادفات میں یہ چند ہیں:

متروک	مردج	متروک	مردج	متروک	مردج
اور	طرف	لوہو	لوہ	سوں۔ سیتی	سے
جہن	صنم	کھ	رخ	تینیں	اس کو
بن	بغیر	میاں	معلوق	بچ	درمیان
سوارنت	بیشہ	مین	آکھ	آنکھوں	آنکھیں
کیدھر	کیدھر	کھ	کھ	آجیاں	آئیں
جاناں	جگہیں	آئے ہیں	آتا ہے	جائے ہیں	جاتا ہے
دوان	دیجات	نشد (ش متحرک)	نشد (ش ساکن)	حقیر	

فیور (کی بغیر نکھید)

ہم پاس۔ مجھ پاس تارے پاس چاہے ہے چاہتا ہے انہیں مانہ

بھرے پاس

متروک	مردج	متروک	مردج	متروک	مردج
رکھو (کی بغیر نکھید)	رکھو	ادب	ب	مضہال دھر	مضہال دھر کر
چھپے حق	چھپتی حق	کئے	پاس	جل جلی	جل چلاؤ
پاں۔ داں	یہاں۔ وہاں	مر	اگر	عروہ	زمانہ۔ وقت
تک	تک	کبھو	کبھی	کس	کسی

ان کے علاوہ نادر نے صفائی بیان اور صحت الفاظ کے یہ اصول بھی بیان کیے ہیں:

(۱) عربی اور ہندی الفاظ کے درمیان اضافت کا استعمال ناجائز محض ہے جیسے حرأت کے اس شعر میں ”لہاس پھلاوری“:

تھم دارغ نے یہ کی ہے تن پہ گل کاری کہ پہنہ ہوں تن عریاں لہاس پھلاوری

(۲) حرف ربط کا رک ہونا جائز نہیں ہے جیسے ”حق“ کے اس مصرع میں: ”خوب رویا میں اپنے گھر کو دیکھ“ میں ”دیکھ“ کے بعد ”کو“ کا ہونا ضروری تھا۔

(۳) صحت کا قائل ”نے“ کو ترک نہیں کرنا چاہیے جیسا کہ میر نے اس شعر میں ”نے“ کو ترک کر دیا ہے۔

کہا تھا میں نہ دیکھو غیر کی اور تھم نے آنکھ مجھ سے ہے چھپائی

(۴) ایک مصرع میں ”تم اور دوسرے میں آپ“ کا استعمال متروک ہے۔ یہ شعر گریکی جائز نہیں۔

(۵) شعر میں عربی و فارسی کے الفاظ آپ کرتے آئیں مگر الفاظ ہندی میں خصوصاً مقام جمع صفتوں کے لیے جیسے رنگت کس اس شعر میں:

ہزاروں مضمون ہم نے ہاتھ سے چھپا جو سونے گر نظر سے

لے قصور میں لاکھوں بڑے جو رونے لچے دامن نہ دیکھا

یہاں ہزاروں اور لاکھوں میں ہاؤ کا سقوط ظاہر ہے۔

(۶) شعرا نے سابق خصوصاً میر نے ”کو“ ”سا“ اور ”ہو“ ”ہا“ کو ”ہا“ ”کو“ ”سا“ کے ساتھ قافیہ بناتے تھے جو جائز نہیں ہے۔

(۷) فارسی و ہندی الفاظ کے درمیان آواز کا استعمال صحیح نہیں ہے جیسا کہ سورا کے اس مصرع میں ملتا ہے۔

ج لے کل تاپد شدہ برنگی سے تاخیر

”تخیر“ کا فون بھی ساکن ہے اور بطور محذوآ ہے۔ یہ بھی ناچار ہے۔

(۸) یونون عربی و فارسی الفاظ کے آخر میں آتا ہے اگر وہ بطور کسی ترکیب کے ہے تو اسے اعلان فون کے ساتھ بانٹنا چاہیے اور اگر ترکیب ہو تو اعلان موزونیت میں نہ کیا جائے۔ یاد رہے کہ تاریخ کے دو بیان اول میں بطور اعلان فون کی مثالیں ملتی ہیں لیکن دو بیان دوم میں انھوں نے اسے ترک کر دیا اور اپنے ایک شعر میں اعلان کیا:

یہ زمین اچھی نہ تھی تاریخ و لیکن غم نے

صن پیدا کر دیا ہے فون کے اعلان نے

(تاریخ دو بیان دوم)

تاریخ کا ایک اور شعر دیکھیے:

کیوں نہ پڑے پھاڑ کر بیان اب تاریخ میرے

ہو گیا دو جانہ تیرا جسم میراں دیکھ کر

”میراں“ کیلئے استعمال میں آتا ہے تو اعلان فون کے ساتھ آتا ہے لیکن ترکیب کے طور پر ”جسم میراں“ میں استعمال ہوا ہے تو بطور اعلان فون کے۔ یاد رہے کہ جس طرح سے الفاظ دوزمرہ گفتگو میں بولے جاتے ہیں اسی طرح سے موزوں کیے جاتے ہیں مگر چند الفاظ مثلاً گراں۔ خزاں۔ دہاں۔ طہاں۔ میراں۔ اور نہاں وغیرہ ایسے ہیں جو اعلان فون کے بغیر بولے جاتے ہیں۔ ان کو اسی طرح استعمال کرنا چاہیے۔ یاد رہے یہ بھی لکھا ہے کہ دو ہندی الفاظ یا ایک ہندی اور ایک فارسی لفظ درمیان مختلف اضافت کا لانا اور اعلان فون ناچار نہیں ہے۔ مگر اس میں مثلاً منی و بیان۔ چنانچہ اس تاریخ کے اس مطلع سے مثال اس کی حاصل ہوتی ہے:

منی بالید لب ہ رنگبو پاں ہے

تاریخ ہے جو آتش و دھواں ہے

(۹) اردو حرف عطف ”اور“ میں ”اور“ اور ”تو“ کو واضح طور پر استعمال کیا جائے تاکہ ”اور“ کا اشتباہ نہ ہو۔

دوسری فصل میں مذکور کتابیت اور قواعد تنوع کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ جب یاد رہے اس ضلع میں تاریخ سے جو چھ اقرا لیا کر ”کیونکہ اندہ مضامین میں جس طرح پر خواص شعر اور قصائے اہل شہر کی زبانوں پر جاری ہو دیا گیا ہو لانا چاہیے“ یاد رہے خود تحقیق کی اور جو یکوہ دریافت ہوا اسے اقتدار کے ساتھ اس فصل میں بیان کر دیا۔ ان میں سے چند اصول یہ ہیں:

(۱) جب ہندی الفاظ کے آخر میں پائے معروف واقع ہو دو سب پر تانیث بولے جاتے ہیں لیکن چند الفاظ اس سے مستثنیٰ ہیں مثلاً اچھی۔ کچی۔ موٹی۔ پانی۔ دہی۔ بھائی۔ مٹی اور عربی الفاظ طوطی۔ اٹھی۔ یہ سب مذکر ہیں۔ اسی طرح اس کے چند دہاں جیسے شجہ بھلی۔ شجہ منگی۔ بد بھلی۔ کاجھی۔ ججاری۔ کلاڑی یہ بھی مذکر ہیں۔

(۲) یہ ایک اہم اصول بھی بیان کیا ہے کہ اگر دو متضاد الفاظ ایک جملے میں تاریخ ہوں یعنی ایک مذکر ہو اور دوسرا مؤنث تو طبری کے لحاظ آخر ہوتی ہے جیسے ”وال خفا کھایا“ میں ”وال“ مؤنث ہے اور خفا مذکر۔ اس کا فعل ”کھایا“ دوسرے لفظ آخری کتابیت سے آئے گا۔ ایک اور مثال لیجئے ”کتاب دہی کھائی“ میں بھی اسی اصول کام کر رہا ہے۔

(۳) جن دو فارسی الفاظ میں ایک الف لاتے ہیں اس کو اہل اردو پر تانیث استعمال کرتے ہیں جیسے کھاکش۔ روارہی۔ اردو میں اور بھی ایسے حروف ہیں کہ درمیان دو لفظ ایک جنس کے آتے ہیں اور وہ الف۔ پ۔ ان۔ کا۔ کی ہیں

مثلاً دو ڈاؤز۔ دن پدن۔ کھنکھ۔ کھیت کاکھیت۔ رات کے رات۔

(۴) پندرہ الفاظ کے آفریں شین قرشت ہو وہ سب اردو میں بتائیت ہو لے جاتے ہیں مثلاً سلاش۔ خواہش۔ لواؤش۔
کاش۔ وغیرہ۔ لیکن سوائے جوش۔ ہوش۔ خروش۔ خاموش۔ گوش۔ دوش۔ آغوش وغیرہ کے۔ باور ہے کہ سوا اور آتش
لے غلط کو ذکر کیا جا رہا ہے لیکن غالب نے اسے سوٹ ہی بنا دیا ہے۔ رع۔ یہ غلط کہاں سے ہوتی جو بگر کے پار ہوتا۔
(۵) الفاظ "پیش"۔ "پہاں"۔ "جہاں"۔ "واقع" ہو گا وہ سب الفاظ ذکر ہوں گے مثلاً خوان پیش۔ چنگ پیش وغیرہ۔ سوائے "پاپوش" کے۔

اسی طرح جن الفاظ کے آفریں گا وہ الفاظ ہو گا، وہ سب سوٹ ہوں گے مثلاً خواب گا۔ آ رام گا۔ پرستش
گا۔ دنگا۔ رگا۔

جن الفاظ کے آفریں "زاد" واقع ہو گا وہ ذکر ہوں گے جیسے گزار۔ سبزہ زار۔ چنڈا زار۔ غورہ زار وغیرہ۔

جن الفاظ کے آفریں "سحاب" ہو گا وہ سب ذکر ہوں گے جیسے گستاخ

جن الفاظ کے آفریں "کیر" ہو گا تو وہ تذکیر تائیت کے لیے اپنے ماقبل لفظ کا تابع ہو گا۔ اگر وہ لفظ
سوٹ ہے تو وہ بھی سوٹ ہو گا۔ اگر وہ لک ہے تو وہ بھی ذکر ہو گا جیسے گل کیر۔ فو کیر ذکر ہوں گے۔ چا کیر اور زمین کیر
سوٹ ہوں گے۔

وہ لفظ جو "دان" پر شتم ہوتا ہے خواہ وہ عربی یا فارسی کا لفظ ہو یا ہندی کا وہ سب ذکر ہوں گے جیسے خاص دان۔
صبر دان۔ شش دان۔ گھوڑی دان۔ پان دان وغیرہ۔

وہ تمام ہندی الفاظ جو بانی مطلق (معروف) پر شتم ہوتے ہیں لیکن وہ حاصل مصدر ہوتے ہیں سوٹ ہوں
گے جیسے کھائی۔ مٹائی۔ بڑائی وغیرہ۔

وہ فارسی الفاظ جو "ند" پر شتم ہوتے ہیں ذکر ہو لے جاتے ہیں جیسے ازار بند۔ ذمہ بند۔ ہستر بند۔

وہ الفاظ جو "دار" پر شتم ہوتے ہیں وہ بھی ذکر ہوتے ہیں جیسے حمامہ دار۔ قبل دار۔ تھانے دار۔ غزوہ دار

وغیرہ

جن الفاظ کے آفریں لفظ "کہہ" آئے وہ سب ذکر ہوتے ہیں جیسے آفتل کہہ۔ خلوت کہہ وغیرہ۔

اسی طرح چارہ تصانیف کے نام جن کی ترکیب آ پا۔ کزہ۔ بچہ۔ گلاش کے ساتھ ہے وہ ذکر ہوں گے اور جن
کے آفریں ایسے تھائی (بھول) آتی ہے وہ سب سوٹ ہو لے جاتے ہیں۔

اسی طرح چھ اسم غریب ہیں وہ سب ذکر ہیں جیسے مطلب۔ مقصد۔ مرقد وغیرہ سوائے مجلس۔ محفل۔ مسجد۔
مجلس۔ محفل کے جو سوٹ ہیں۔

جن مصادر کے آفریں ہائے ہوز ہو وہ اکثر ذکر ہیں جیسے اندیشہ۔ اعجازہ۔ غمازہ۔ فاقہ۔ جھلور۔ سحر اور
بکی صورت تذکرہ۔ تہ ضا۔ کے ساتھ ہے۔

(۶) جن عربی، فارسی، ہندی الفاظ و مصادر کے آفریں ہائے مصدری آتی ہے وہ سب سوٹ ہوتے ہیں جیسے رفعت،
شخصیت، شوکت، عظمت، جلال، وغیرہ سوائے خلعت، شربت، بخت، تخت، تابوت، طشت، سکوت، رایت، موت،

بھوت اور رشت، درشت، داسوشت، کیت وغیرہ کے جو ذکر ہیں۔

نور نے ایسے الفاظ کی مختصر فہرست بھی دی ہے جن میں اصل و اصل اور اہل کنسٹنٹین میں اختلاف ہے جیسے حجاز۔
سیر۔ جان۔ آواز۔ جیش۔ نحرار۔ ارد نحرہ۔ یہ بھی بتایا ہے کہ بعض الفاظ ایسے ہیں جن میں خود اہل کنسٹنٹین میں اختلاف تھا
ہے جیسے اہل یار ہے۔ شیخ تاج نے اہل کوڈ کوڈ سوٹ و فوس طرح سے یاد کیا ہے

سیر ہر گنج جان کرتے ہو تم نیر کے ساتھ اہل دل مجھے اسے جان نیر دتا ہے

(نور کوڈ)

نور ہے وہب چشم میں یا خواب مرگ ہے اہل نے جب سے مرے اشعار گر چڑی

(سوت)

یہی صورت اصل اوسط رشک کے کلام میں ملتی ہے۔ آتش نے اہل کوڈ کوڈ یاد کیا ہے:

اہل صوابچرک کے تو کیا دے گا طوں بہا خلی ہر اک گرہ نظر آتی ہے رام میں

اسی طرح لفظ قاف۔ لغات۔ کاسف۔ برف۔ نقب۔ سبل بھی مشہور ہیں۔ بعض شعرا نے ذکر اور بعض نے سوٹ یاد کیا

ہے۔ اس کے بعد نور نے ہدایت حروف نامی ایسے الفاظ کی طویل فہرست دی ہے جو سوٹ بولے جاتے ہیں (۱۷۷)

چند الفاظ ایسے ہیں جو خواص و عام کی زبان پر ملنا چاہی ہیں اور اب ان میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں کی
جاسکتی۔ اگر فرد کیا جائے تو ان میں کوئی علامت تائید نہیں پائی جاتی مثلاً ہم اذ ہوئی یا سلام و علیک کی۔ یہی لفظ العام
فصح ہے جس سے "مراد یہی باتوں سے ہے کہ اس کے خلاف نہ ہو سکے۔ نور نے اردو متج جانے کے قاعدوں سے بھی
بحث کی ہے۔

تیسری فصل میں یہ بتایا ہے کہ کس پر لفظ شاعر کا اطلاق ہو سکتا ہے اور شاعر کو کیسے شعر کہنا چاہیے۔ ساکن
و حرقہ الفاظ کے لفظ استعمال پر بھی بحث کی ہے۔

چوتھی فصل میں اقتصاد کے ساتھ اردو صرف پر بحث کی ہے۔ اس فصل کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس
میں اصطلاحات کی جامع تفریط نہایت خوبی سے کی گئی ہے۔

پانچویں فصل میں علم عروض و قافی کے مسطلاحات و مرکبات کا اقتصاد کے ساتھ بیان کیا ہے۔

"خاترہ" میں زوایہ اور محاورات و الفاظ کو ترک یا اختیار کرنے پر بحث کی گئی ہے مثلاً لفظ "خاری" کے
بارے میں جس طرح اردو میں استعمال ہوتا ہے بتا کر کہتے ہیں کہ وہ درست نہیں ہے۔ اردو میں اسے "خارگذا" کے سنی
میں استعمال کیا جا رہا ہے جب کہ لغت میں اس کے معنی "دشمن و بیاد کشدہ" کے ہیں اور جس چیز کی عادت ہو جائے اس
کو بھی کہتے ہیں اور جب اسے عادت کشدہ اور خارگذا کے موقع پر استعمال کرتے ہیں تو غلط ہے۔ اسے معاد
کہنا چاہیے۔

نور نے لکھا ہے کہ الفاظ عربی و فارسی پر الف لام لا یا محض غلط ہے جیسے خوب اظ۔ صب الغر صود۔ فوق
البحرک وغیرہ۔

اس کے علاوہ ایسے الفاظ سے بھی اجتناب بہتر ہے مثلاً باب۔ مرفن۔ دوش۔ لفظ عینانی بھی غلط ہے۔ اس
کے بجائے عینین ہونا چاہیے۔ اسی بحث میں ایک جگہ لکھا ہے کہ آپ شاپ۔ الم علم۔ اشکل بچ۔ ایک ذہنک۔ استود۔
باز بجز۔ بٹا۔ بجز۔ بٹی طرف۔ بجز بجائے پاؤں۔ بچا۔ گئی تو کسی۔ جمعات۔ تھائے پلٹنے۔ کچھ چدر۔ جماعت

موشف۔ زمین و آسمان کا ایک بارنا۔ فوجیگر۔ بخت مصلحت۔ سون بھانے قسم۔ سڑا۔ شرابور۔ شبے۔ رات۔ فلف۔ ہفت۔
 قاصد۔ مخلص۔ گز بن۔ بلوچو۔ چشم چشم۔ شمر۔ چھو۔ مودھو۔ بخت مصلحت ہمارے کیاں۔ سرسرا گئے۔ کرکرا گئی۔ ولی
 طرف۔ ہے۔ اختر۔ نامعلوم۔ شب ایلک اللہ کی رحمت۔ آپ ماجاویات کا پانی۔ شوقین بھانے شائق۔

ان میں سے بیشتر الفاظ آج ہماری معیاری اردو کا حصہ ہیں اور اردو کی تحقیقی قوت اور اس کے لسانی احراز
 کے مزاج نے حسب ضرورت انہیں وضع کیا ہے جن میں عوام کی اپنی ہی مخلوق قوت رنگ گھول رہی ہے اور یہ وہ الفاظ ہیں
 جن کا کوئی دوسرا مقابلہ نہیں ہے۔ وہ لوگ جو انہیں استعمال کرتے ہیں وہ ان کی معنویت اور مکمل استعمال سے واقف
 ہیں اور صورت حال پر مفہوم انہیں الفاظ سے ادا کیا جاسکتا ہے۔

تادہ نے ایک بات بڑے بڑے کی کہی ہے کہ ”جہاں تک ممکن ہو ہندش میں لغات غیر مانوس صرف نہ
 ہوں۔ جب تک ہندی (اردو) لفظ صحیح جم سکے جب تک عربی فارسی کا موزوں کرنا کچھ لطف نہیں ہے“ یہ وہ اصول ہے
 جس پر اہل اردو کو پوری طرح عمل کرنا چاہیے۔ غیر ضروری طور پر عربی و فارسی کے ادنیٰ الفاظ کا استعمال جب کہ فصیح اردو
 الفاظ موجود ہوں، نامناسب ہے اس سے مترادف لفظ کا اردو میں غائب ہو جاتا ہے اور عمارت مشکل ہو جاتی ہے۔ یہ اصول
 اردو خاصیت و ملافت دونوں کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

”تخلیص معنی“ کے سلسلے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تادہ اردو زبان کے لسانی مسائل پر گہری نظر
 رکھتے تھے۔ ”تخلیص معنی“ کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ اس کی بنیاد آج کل کی کہیں ہوئی تو اہد پر نہیں
 ہے جس میں گرامر کے اصولوں کو انگریزی قواعد کے اصولوں کے مطابق ڈھالا جاتا ہے بلکہ اس کا مابعد الطبیعیاتی لسانی
 رشتہ عربی و فارسی قواعد ہی پر قائم ہے۔

”تخلیص معنی“ اصطلاح زبان کی اس تحریک کا حصہ ہے جسے تاریخ نے شروع کیا تھا اور جو شاگردان تاریخ کے
 ہاتھوں پھیل کر عام طور پر قبول کر لی گئی تھی۔ آج بھی شعرا و نثر نگار ان اصولوں میں سے اکثر پر عمل کرتے ہیں۔ اس
 تحریک کے سرے شاہ حاتم کی اصطلاح زبان کی تحریک سے جڑے ہوئے ہیں اور ”تخلیص معنی“ اس تحریک کے مکمل ارتقا
 کا حصہ ہے۔ زبان و بیان کے سلسلے میں اہل لکھنؤ نے اہم تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔

اس دور میں تہذیب سے معنی ضرور کم کر دیے تھے لیکن زبان و بیان کے تعلق سے لکھنؤ نے بلاشبہ اہم تاریخی
 خدمات انجام دی ہیں۔ اسی سلسلے پر تادہ نے بھی اپنی شاعری اور نثر نگار زبان کے حوالے سے اہم تاریخی خدمات انجام دی
 ہیں۔ وہ دورایت کی نگار کے شاعر ضرور ہیں لیکن صحبت زبان اور قوت بیان کے لحاظ سے ایک مثال ایک نمونے کا وہجہ
 رکھتے ہیں۔ انشائی اور پائے لطافت، اندہ اعلیٰ بحر کی بحر الجہان، اعلیٰ اوسط رنگ کی گیس صلف، تادہ کی تخلیق معنی، جلال کی
 منقذ اشعار اور سرمایہ زبان اردو کی بنیاد پر آج بھی اپنی قوی اور مرتب کرنے کی ضرورت ہے۔

(۳)

شاعری میں تادہ کے دو دستاویز تھے۔ ایک خوبہ جدید اعلیٰ آفتل اور دوسرے عام بکلیش تاریخ۔ یہ دو دراصل تاریخ
 کا اور ہے۔ خود آفتل اور ان کے شاگرد بھی عام طور پر تاریخ کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے اور تاریخ کا رنگ یہ تھا کہ
 انھوں نے شاعری سے جذبہ احساس اور تجربہ کو خارج کر کے شاعری کی بنیاد انھوں نے ہندی پر رکھی تھی۔ یہ ایک مشکل

کام تھا لیکن تاریخ اور ادب کے شاگردوں نے اسے شاعر و کھنوی رنگ بن جانے کا سہارے برسرِ طبع کی شعری روایت بنا دیا تھا۔ کلب حسین خاں غازی بھی اسی روایت کے پیرو اور اسی روایت کے شاعر تھے۔ اس روایت شاعری میں ایک طرف صبح زبان پر زور تھا۔ قندیم یا ہندی الاصل الفاظ، جو ہیر و سودا، مصحفی، جرأت اور تنگیں کے ہاں نظر آتے تھے، وہاں کر دیے گئے تھے اور ان کی جگہ عربی و فارسی الفاظ، ان زبانوں کے اپنے معیارِ صحت کے مطابق، شاعری کی زبان میں شامل کر دیے گئے تھے۔ اس روایت کا اثر یہ ہوا کہ ”مثنوی“ جو جذبہ احساس کے بغیر ایک قدم تک نہیں چل سکتا تھا، اس روایت سے خارج ہو گیا اور اس کے بجائے ”حسن“ کے بیان پر زور دیا جانے لگا اسی لیے اس دور کی شاعری میں محبوب کے سارے اعضاء جسمانی یا بار بار اور کثرت سے موضوعِ سخن بنتے۔ اس پر محال کے مذکورہ سرائی گادری ایک مقبول و دل پسند موضوع بن گیا۔ حسن علی حسن کھنوی نے ”سرایا سخن“ کے نام سے ایک ایسا تذکرہ مرتب کیا جس میں اعضاء جسمانی کے متعلق سے شاعر کا ترجمہ اور انتخاب کام دیا گیا ہے۔ اس دور کی غزل کو دیکھیے کہ محبوب کے سارے اعضاء جسمانی اور ان کا شاعرانہ بیان موضوعِ سخن بنے ہوئے ہیں۔ یہ شاعری اختیارِ مثنوی کی نہیں بلکہ یہاں حسن کی شاعری ہے اور جب بیان حسن ہی موضوعِ شاعری ہو گا تو اس کی جان بھی وصل ہی بنے ہوئے گی۔ اس دور کی شاعری میں سینہ اور کمر کا طرح طرح سے بیان بھی اس دور کی خواہش وصل کا انعکاس ہے۔ مقبول و عام دھان ہونے کے باعث یہ سرائی گادری سرے میں بھی مثنوی ہے اور دوسرے میں بھی۔ غزل میں بھی مثنوی ہے، مثنوی میں بھی۔ خود تارے ”دیوان سرائی“ کے نام سے ایک ایسا دیوانِ غزلیات مرتب کیا جس میں سارے دیوان کو حرفِ حق کے بجائے اعضاء جسمانی کے لحاظ سے مرتب کیا گیا تھا۔ اس انتخاب سے گھر کا ”دیوان سرائی“ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اردو کا پہلا دیوانِ غزلیات ہے۔

تاریخ و صبح زبان و دیوان کے ساتھ اسی روایت کے شاعر ہیں اور ان کی غزلوں میں کم و بیش وہ سارے پہلو موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے شاعروں میں نظر آتے ہیں۔ وہ عجب عقلی دماغ اور کے دوسرے شعرا کی طرح تار کی بھی پسندیدہ صنعت ہے جسے وہ کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ رعایتِ عقلی میں بھی وہ نقطہ سے شعر میں معنی پیدا کرتے ہیں جس سے یہ رنگ بن پیدا ہوتا ہے:

مثنوی دہن نے ہم کو جھٹکا ہے بہت کوئے
چیتے رہے تو نام ہی نہیں گئے نہ چاہ کا
کیا زبردست آپ وہاں ہے گھر کا دیکھنا
گلا رہا ہے تو کیا جلد پہنچا کائنات میں
چوئی کی جھج سے دل کو ہوائی گھسٹ
آخر ایسے طرح طرح ہو گیا
باقی وہ طہرت بقیں کرے کس محلے سے
ہوائی پر عقل ہو جب ہر سیدائی کا
گھر کے اندر جو جائیں تو ہمیں طہرت نہیں
نہیں ہوتے وہ کسی امر میں باہر ہم سے
اے شاہ حسن نہیں ظلم کو کیا ہے بات
بل کہ اڑھائی گھر ترے گھوڑے کی چال نے

رعایتِ عقلی کا یہ انداز کم و بیش دیکھا ہی ہے جیسا ہمیں دوسرے معاصر شعرا خصوصاً شاگردانِ تاریخ کے ہاں نظر آتا ہے۔ تاریکی غزل میں بھی خارجیت اسی لیے ہے کہ انھوں نے تاریخ کے طرزِ جدید کی پیروی میں جذبہ احساس کو خارج کر دیا ہے۔ طرزِ اداس قشیں بھی کثرت سے مثنوی ہے لیکن قشیں میں تاہر کے ہاں وہ زور دیکھ لیں ہے جو تاریخ کے ہاں یا دوسرے و مجر و طہر کے ہاں ملتا ہے:

اک رات میں ہو جاتی ہے شاہانہ طہرت
قاضی کی بھی تعظیم کو دلہا نہیں ادا

مضمون آخری میں بھی طائرانہ کی وہ سہولت نہیں ہے جو تاریخ کی پہچان سے اور جس سے سوچ کے لئے امکانات رہنا ہوتے ہیں۔ اس رنگ میں نادر کے شعروں کیسے ہی ہیں جیسے دوسرے شعرا کے ہاں ملتے ہیں۔ نادر روایت کی نگار کے شاعر ہیں۔ اس نگار سے وہ روایت تاریخ کو پھیلانے اور عام کرنے کا کام کرتے ہیں لیکن اپنا کوئی امتیازی رنگ پیدا نہیں کرتے۔ نگار روایت کے ممتاز شاعر ہونے کے قائل ہیں۔ ان کا کلام ایسا ہے کہ اسے شاعرانہ تاریخ کے کلام میں طائر دیکھتے تو وہیں اسے تلاش کرنا دشوار ہوگا۔ وہ اس روایت کے شاعری میں اس طرح رنگ جاتے ہیں کہ اسی کے سوا کوئی جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

جو صرف سرخی لب میں ہوں ہاں اسے نادر	زبانہ لاکھوں سے ہوسول ایک اصولی کا
فرقت میں جو تھا طوقی گھو تار قس کا	پابند رہا طائر ہاں رنج قس کا
آہ اور الٹک سے یہ کتنی تن ہے قائم	نور سے دیکھو تو ہے کیل دھوپ پانی کا
بے طلب ملتی نہیں نعمت بھی آفاق میں	قلندر نیساں ملا جب مصروف نے داکیا
جو مصفاے ازل میں صاف ہی رہتے ہیں وہ	موتوں کی ٹوک ہرگز شست دلو کرتے نہیں
زوریں کورہوں میں تھی کے لطف ہیں	اسے دل ہیں سیاہ شجر طور چھائیاں
اور نہیں قریب جبین ٹیس کے	وہ چادر حاصل ہیں بچہ تیس تیس کے
تم کہ عزم کی ہے فرمائش عبت عشاقی سے	کیوں نہیں کہتے کہ اک سونے کی چڑیا چاہیے
ہائے کس بیدار سے یہ کہہ کے چھپایا اس نے	جس سے گل کھاتے ہیں عشاقی وہ بھلا یہ ہے

اس دور کے عام روایت کے مطابق نادر بھی طویل فزائیں لکھتے ہیں اور ہر تالیف کو استہلال کر کے مضمون نکالتے ہیں۔ ال آباد کے دوران قیام میں تاریخ کے ہاں چھوٹی بحر میں زبان کے صاف شعر نکالنے کا ایک رجحان پیدا ہوا تھا جو جلاوطنی کے بعد کھسکا کر وہب گیا تھا لیکن بحران کے نامور شاعر و نثر نویس رشک اور نثر کے ہاں ایک نئی صورت میں اسی طرح نمودار ہوتا ہے کہ عام بول چال کی زبان اور روزمرہ بھارہ کا پلکان ان کی شاعری کا جز بن جاتا ہے۔ یہ بدھان نادر کے ہاں بھی قراتر کے ساتھ ان کی فزائوں کے علاوہ دوسری اصناف سخن میں بھی رواں پایا ہے۔ نادر کی فزائوں میں اس رجحان کی یہ صورت بھی ہے:

بھیر ایدھر کو رخ ہوئی اک دوسری بہار	کیا وہب چھاؤں آپ کو تم نے بھلا
یاعلیٰ دشمن نادر کو کرو غدار و جاہ	جیسے ہر جنگ میں کفار کو بار بار بھلا
میلے کے دن جو نہانے کو یہ گل روا ترے	وہی صدارت کھیلے والوں نے کہ دریا بھولا
دھم نہیں کرتے لب ہاں خلق سے مجھ کو	فرما ہے ہر کون مرض کی ہیں دوا آپ
پورا کریں گے ہوئی میں کیا وعدہ وصال	جن کو ابھی ہست کی اسے دل خیر نہیں
اب نہ فرس سے بھی آنکھ لڑاتا دیکھو	کیا پری آنکھوں سے اس نے عین دیکھا دیکھو
میاں باغیاں سے بھلا کب نہات ہے	یہ ڈال ڈال اگر ہے تو وہ پات پات ہے
ہوتا ہے کوئی ذرا تو کوئی پامال ہے	استے تو تھم پاؤں نہ صاحب نکالے

ان اشعار میں علامت لفظی کا استعمال بھی ہوا ہے اور مضمون بندی کی کوشش بھی ملتی ہے لیکن جو جچ ہمیں متوجہ کرتی ہے وہ

عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ کا استعمال ہے جس سے ایک لہجہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ یہ وہ زمان تھا جس میں زبان و محاورہ کی شاعری کا سورج آہستہ آہستہ طلوع ہو رہا تھا اور جو اس صدی ہی میں سارے برصغیر کی شاعری کا عام رنگ بن جاتا ہے۔ نادر نے بھی رنگ، بحر اور صحر و غیرہ کی طرح اس رنگ میں شاعری کی ہے اور خصوصیت سے چھوٹی بحر، آسان کافوں اور عام بول چال میں زبان کے شعر نکالے ہیں۔ یہی وہ ”طرز جدید“ تھا جو آہستہ آہستہ گہن چاں معلوم طور پر نمودر رنگ، بحر و ذر اور نادر کے پاس تاریخ کے رنگ بننے کے رد عمل کے طور پر نمایاں ہو رہا تھا۔ اسی ”طرز جدید“ میں نادر نے بھی غزلیں کہی ہیں اور اسی رنگ کی ایک طرز کے قطع میں ”شعر طرز جدید“ کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

دل مجھے کفر آگیا نہ کرے بندہ بہت کاہوں میں خدا نہ کرے
کاشقی ہے چنگ غیروں کی ہم سے شکل ترے ازا نہ کرے
صلح منظور ہے اگر تم کو آنکھ اختیار سے کرا نہ کرے
کیوں نہ آجیل دوپٹے کا لٹکے ہو پری زلف پر لگا نہ کرے
پاؤں سے نادر جو ”شعر طرز جدید“ سن کے کیوں ملحق وہاں نہ کرے

نادر اس دور کے معروف و مشہور شاعر تھے اور واقعہ تاج کو پہنچا کر صحت زبان کے ساتھ ہی نسل کے شعرا کو اپنی طرف متوجہ کر رہے تھے۔ سیف بنگر ای نے لکھا ہے کہ ”دوڑوں و دیوان (نادر) میرے پاس رہتے تھے اور انھیں کی دیکھوں میں اکثر غزلیں کہتے تھے“ (۱۹۸۱)

نادر نے اپنے دور کی شاعری کے سارے رنگ استعمال کیے لیکن ان کی شاعری میں رو بہ صحر کا کوئی بہتو نظر نہیں آتا۔ واحد طبعی شاعر کی معزولی و مہلادہی اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت ان کی زندگی کے اہم واقعات تھے لیکن ان واقعات کا کوئی اثر ان کی شاعری میں نہیں ملتا۔ صحت زبان کے قطع سے وہ رنگ، بحر و غیرہ کی طرح اہمیت رکھتے ہیں۔ زبان و دیوان کے وہ قصص جو رنگ کے ہاں مل جاتے ہیں نادر کے ہاں نہیں ہیں۔ زبان و دیوان کے معاملے میں وہ بے صحت کا تھے۔ رنگ نے ”شعلہ“ اور ”دربار“ کا قافیہ بانٹ دیا ہے۔ نادر لکھتے ہیں کہ ”ہر چند یہ طریقہ ساقی سے اب تک شعرا نے اردو میں جاری ہے مگر سوائے اپنے کلام میں اس طرح کے قوافی نہیں صرف کرتا اور اس امر میں منفرد ہے“ (۱۹۹۱) نادر نے شاعروں کو مشورہ دیا ہے کہ ”ایک طرز اختیار کرنی چاہیے جیسا کہ بادشاہان یا مثالی یا استاد جو کہ بھی ہو اس راہ پر چلنا خوب ہوتا ہے۔ یہی کوئی طور اور یہی کوئی طرز اختیار کرنا طبیعت کو خراب کرتا ہے“ (۱۹۹۱) نادر نے بھی ایک طرز اختیار کیا اور وہ تاریخ کی روایت کی شاعری کا طرز تھا۔ ساری عمر وہ اسی دائرے میں گھومتے رہے۔ یہی ان کی پہچان ہے اور اسی پہچان کے ساتھ وہ اپنے دور کے ساتھ بندھے ہوئے ہیں۔ وہ پرگو، مشتاق اور اپنے وقت کے مسلم الشہرت استاد تھے۔ زبان و دیوان، صرف و نحو اور علم عروض و قافیہ پر کامل عبور رکھتے تھے۔ تاکنظر انصار اللہ نے ان کے (۵۸) شاگردوں (۱۳۱) اور معزز قیصر نے ان کے (۶۵) شاگردوں کے نام درج کیے ہیں (۱۳۲)

نادر نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ انھوں نے (۴۷) قصائد لکھے جن میں ایک حضور اکرم کی شان میں، ایک استاد تاریخ کی مدح میں، دو دواہد علی شاد کی مدح میں ہیں اور باقی (۴۳) قصائد دہریہ معصومین کی شان میں کہے ہیں۔ یہ سب قصائد ”رباعی نادر“ (۱۹۸۱ء/۱۸۶۳ء) کے نام سے ۱۸۶۶ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ قصائد کی یہ تعداد اتنی ضرور ہے کہ اہل نظر ان کے قصائد کا جائزہ لیں لیکن اب ان قصائد کو اردو قصائد کی

تاریخ میں دکھ کر مٹا کر دیتے ہیں تو وہ یہاں روایتِ قصیدہ کی تخریر کرتے نظر آتے ہیں اور اپنی اغراض تک نمایاں نہیں کرتے۔ تعدادِ قصائد کے اعتبار سے وہ یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔

یہی صورت ان کے مرثیوں کی ہے۔ ہار نے اپنے مرثیوں و سلام کا ایک مجموعہ ”نظم ہار“ (۱۳۶۷ھ تا ۱۸۵۲ء) کے ۲۷ سے ۱۲۷۷ھ اور ۱۸۶۲ء میں شائع کیا تھا جس میں سلام نوے سے دو ہجاء و قطعہات کے علاوہ (۱۹) مرثیے بھی شامل ہیں۔ یہ سب مرثیے سندس کی ہفت میں لکھے گئے ہیں۔ مرثیے چھ کراچیاں اور دو تہا ہے کہ اس فن میں ان کا دل ان کا ہی گنا ہے جتنا ثواب حاصل کرنے کے لیے ضروری تھا۔ ان مرثیوں کے چہرے، سراپا، رخصت، آداب، جزا و شہادتہ و عین ایسے نہیں ہیں کہ تاریخِ مرثیہ میں انھیں کوئی مقام دیا جاسکے۔ البتہ ”مثنیٰ“ پرناور کا زور ہر مرثیہ میں خاص طور پر نمایاں ہے جس میں ہند تہمتہ و ذرا سا رنگِ خرد کو حل دیتی ہے۔ یہ مرثیے ثواب دارین کے ذیل میں آتے ہیں اور بگڑا شاعر مرثیہ گو کے قول کی تصدیق کرتے ہیں۔

تاریخ کے ایک اور شاگرد مرزا حاتم علی بیگ سمرگنی اس دور کے ممتاز شاعر تھے جن کا مطالعہ ہم آئندہ طور پر بھی کریں گے۔

حواشی:

- [۱] یہ معلومات مظفر علی خاں نامی شخص کے اس خط سے لی گئی ہیں جو انھوں نے ۲۵ ماکتوبرہ ۱۸۸۰ء کو محمد حسین آزاد کو لکھا تھا اس خط کی کاپی تھیں کے لیے میں شفیق خواجہ صاحب کا مضمون ہوں (ج-۱ ص ۱۰۱)
- [۲] آزاد کہ جو شکست دہلی کی ملکب حسین خاں ہار تریہ و تریہ، ڈاکٹر شاہ عبدالسلام، ص ۵۹-۵۱، دیکھو ۱۹۸۳ء
- [۳] شخص سہلی ملکب حسین ہار مرثیہ انصار اللہ نظر میں ۱۳۳۸ء، جن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء
- [۴] شخص سہلی بکھولہ ۱۳۸۱ء
- [۵] جلوہ غفر، جلد دوم، مظفر احمد بنگرانی، ص ۲۶۲-۲۵۷، آدھ ہمار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء
- [۶] مرزا ملکب حسین خاں ہار، ڈاکٹر معز البصر، ص ۳۹، دیکھو ۱۹۸۳ء
- [۷] شخص سہلی بکھولہ ۱۳۸۱ء
- [۸] غن شاعر عبدالغفور خاں شاد، ص ۳۸۹، مطبع نول کشور، ۱۳۹۱ھ/۱۸۷۳ء
- [۹] گلشن بیستہ ہمار، نصر اللہ خاں خوشنکی مرثیہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۳۸، ۱۳۳۸ء، جن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء
- [۱۰] آزاد کہ شعر ادب میں طوفان، مرثیہ کاغذی عبدالغفور، ص ۳۵، پٹنہ ۱۹۵۴ء
- [۱۱] خوش معرکہ نریا، سعادت خاں ناصر، مرثیہ شفیق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۶۹-۲۷۰، آدھ ہمار ۱۹۷۷ء
- [۱۲] اسطغان کوئلہ، کوئلہ، مرثیہ ڈاکٹر فرماں، شائع پوری، ص ۸۷، ۱۳۳۸ء، جن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ء
- [۱۳] سراپا سخن، جنس لکھنؤ، مرثیہ اللہ الحسن، ص ۱۰۰، اکھبار سنز، لاہور ۱۹۷۷ء
- [۱۴] غلش معرکہ نریا، سعادت خاں ناصر، مرثیہ شفیق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۶۹، جنس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء
- [۱۵] گلشن بیستہ ہمار، نصر اللہ خاں خوشنکی، مرثیہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۳۸، ۱۳۳۸ء، جن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۶] تصانیف نادر کی اس فہرست کو مرتب کرنے میں تذکرۂ نادر مرتبہ مسعود حسین دانشوی اور عبید اللہ خلیص مطلق مرتبہ انصار اللہ نظر ثانیہ کرو حتمت نادر، ترجمہ و ترتیب شاہ عبدالسلام اور میرزا اکلم حسین خاں از ذاکر معزز قیصر سے مدد لی گئی ہے۔ (ج-۱، ص ۱۵۰)

[۱۷] خلیص مطلق، نگار، ۱۱۱۱ھ، ص ۹۰

[۱۸] تذکرہ شوقیت نادر، اکلم حسین خاں نادر، ترجمہ شاہ عبدالسلام، ص ۳۹-۵۰، دیکھئے ۱۹۸۳ء

[۱۹] ایضاً، ص ۲۸-۲۹

[۲۰] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۷۷، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور، ۱۹۶۹ء

[۲۱] دیوانہ فریب، اکلم حسین خاں نادر، کل صفحات ۵۸۸، مطبعہ منشی رام سرور، موسم بہ مطبعہ دکنشا، کپ فتح گڑھ

۱۸۶۸ء/۱۲۸۳ھ

[۲۲] خلیص مطلق، نگار، ۱۱۱۱ھ، ص ۳۵

[۲۳] خلیص مطلق، اکلم حسین خاں نادر، مرتبہ ذاکر محمد انصار اللہ، ص ۳۳-۳۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۷۵ء

[۲۴] ایضاً، ص ۳۵

[۲۵] جلوۂ خضر (دوم)، صفیر، لکھنؤ، ص ۲۶۰، آدو بہار، ۱۸۸۵ء

[۲۶] ایضاً، ص ۵۶

[۲۷] ایضاً، ص ۸۰-۸۵

[۲۸] جلوۂ خضر، جلد دوم، صفیر، لکھنؤ، ص ۲۵۷، آدو بہار، ۱۸۸۵ء

[۲۹] خلیص مطلق، نگار، ۱۱۱۱ھ، ص ۶۳-۶۴

[۳۰] ایضاً، ص ۱۳۰

[۳۱] ایضاً، ص ۳۰-۳۳

[۳۲] میرزا اکلم حسین خاں نادر، ذاکر معزز قیصر، ص ۶۹-۷۲، دیکھئے ۱۹۸۳ء

ساتواں باب

مرزا حاتم علی بیگ تہر حالات، تصانیف اور مطالعہ شاعری

مرزا حاتم علی بیگ تہر کی شہرت کا آج ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہمارے عظیم شاعر مرزا غالب نے ان کے نام متعدد خطوط لکھے جن میں سے میں دلچسپ خط آج بھی ”خطوط غالب“ (اردو) میں محفوظ ہیں اور جن میں حاتم علی تہر کو ”جناب مرزا صاحب، بخندہ پور، صاحب میر سے، بھائی جان، بھائی صاحب اور شفیق با حقین مولانا میر ذرا بے مقدمہ کا سلام قبول کریں“ کے الفاظ سے مخاطب کیا ہے۔ مرزا غالب کی وفات (۱۲۸۵ھ/ ۱۸۶۹ء) پر جو قطعہ تاریخ تہر نے لکھا اس کے عنوان میں ”مجبی نواب سدا اللہ خاں غالب.....“ کے الفاظ سے فیض یاد کیا ہے۔

مرزا حاتم علی بیگ تہر (۱۲۳۰ھ - ۱۲۹۶ھ/ ۱۸۱۵ء - ۱۸۷۹ء) تاریخ کے شاگرد اور صاحب حیثیت انسان تھے۔ ”غور شدہ علی“ ان کا تاریخی نام تھا جس سے سال پیدائش ۱۲۳۰ھ/ ۱۸۱۵ء برآء ہوئے۔ ۳۸ شعبان ۱۲۹۶ھ مطابق ۱۸ جنوری ۱۸۷۹ء ان کی تاریخ وفات ہے جو روز دوشنبہ بین نماز مغرب کے وقت واقع ہوئی (۱۴۱۱ھ) اور عثمان ”نویع ان مر مطہورہ ۱۸۹۵ء میں جو قطعہ تاریخ درج ہیں ان سے تہر کی زندگی کے حالات مرتب کیے جاسکتے ہیں۔ ان کے والد مرزا فیض علی بیگ اور دادار کن الدولہ مرزا امرا علی خاں بہادر تھے جنو اب الفراع الدولہ کے عہد میں ممتاز عہدوں پر فائز رہے (۳) مرزا فیض علی بیگ ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے علی گڑھ کے قصبہ دار تھے۔ مرزا حاتم علی بیگ جب چار سال اور ان کے چھوٹے بھائی مرزا عتیق علی بیگ ماہ ذی الحجہ سال کے تھے کہ والد کا انتقال ہو گیا۔ ان کی والدہ نے انھیں تعلیم دہریت کے ساتھ اپنے دونوں بچوں کی پرورش کی۔ ایک قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۴۸ھ میں ان کی شادی ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر اٹھارہ برس تھی۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں ان کے بیٹے مرزا شہادت علی پیدا ہوئے اور ۱۲۵۳ھ میں ایک علی پیدا ہوئی جو ۱۲۵۵ھ میں وفات پا گئی۔ ایک قطعہ سے معلوم ہوا ہے کہ ۱۸۳۰ھ/ ۱۲۵۶ء میں عہدہ مصلیٰ پر فائز ہوئے اور ۱۲۶۳ھ/ ۱۸۴۷ء میں ڈیپو (سندھ) کی عہدہ مصلیٰ حاصل کیا۔ ۱۲۸۶ھ میں ان کی والدہ کا انتقال ہوا (۳) ایک قطعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں گھٹو میں سات انگریزوں کو پناہ دی اور پھر یہ حفاظت انھیں آگرہ پہنچایا۔ اس کام میں ان کے ماموں اور بیٹے شریک تھے۔ اس کے صلے میں ملکہ وکٹوریہ کی سرکار سے انھیں اور ان کے بیٹے کو ۲۴ پارسے کی خلع، مالائے مردار، گھوڑے اور اسلحہ کے ساتھ فتح پور میں ایک موضع بھی عطا ہوئی۔

کیا میں نے میر سے چہنے نے جب کام کیا ہے قافلِ تجرید اے میر
بہانے لکھتوں میں سات انگریز نہ پھولی ایک کی گھیر اے میر

مرے ہم راہ تھے ماضوں بھی میرے
جہاں ہو اور کوئی دکنور ہو
ہدایت طوابع اور تعمیر اسے میر
جہاں میں شام کشود گھر اسے میر
"مبارک طلعت و جاگیر اسے میر"
چمن مسورج تاریخی مسکنی
(۱۸۵۹ء)

جس کی تصدیق اسی زمانے کے کئے ہوئے مرزا غالب کے ایک خط سے بھی ہوتی ہے:

"بعد اس رپورٹ کے تم کو جنیت دیتا ہوں۔ یہ درنگار بہ قصود ائمہ اہلبائش آغا قبال تم کو مبارک کرے اور منصب ہائے ظہیر اور مدارج عظیم کو پہنچا دے۔ واقعی یہ کہ تم نے بڑی جرأت کی۔ فی الحقیقت اپنے جہان پر کھیلے تھے۔ بات یہ کہ اگر اپنی مردی و مردانگی سے دولت کا ہاتھ نہ لے لیتے تھے تو اس سے بہتر دنیا میں کوئی بات نہیں۔ اب یقین ہے کہ کچھ بچہ منگی لے اور جلد ترقی کر دے گا۔ کمال آئندہ تک چشم بدو و صمد العبد ہو جاؤ" (۳)

ایک قلعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۶۳ء میں لاہور لیکن گورنر بہادر کے دربار سے بھی انھیں ایک اور خط لکھا ہوا تھا۔

دربار گورنری سے چاہا طلعت
اسے میر چمن میں اب مسکنی تاریخی
احباب میں اپنے شاد ہر ایک ہوا
سر بیچ ، دو شاہ ، طلعت نیک ہوا
۱۸۶۳ء

حاتم علی مراد عمری سے شعر کہتے تھے۔ اپنی شادی یہ کیا ہوا ۱۲۳۸ھ کا ایک تاریخی قلعہ تاریخی ان کے دیوان الماس و درخش میں موجود ہے۔ اس وقت ان کی عمر ۱۸ سال تھی۔ ۱۸۵۹ء میں جب انھیں طلعت اور جاگیر ملی تو چند سال بعد ہی وہ آگے اور کمال شرواع کر دی۔ ترک ملازمت کی طرف غزل کے ایک مطلق میں بھی اشارہ کیا ہے۔

ماری عزت تو کر لی سے اس زمانے میں ہے تیر
جب ہوئے بے کار بس تو قیر آؤ گی رہ گئی
۱۸۵۷ء کی شرواع و بغاوت میں ان کا بیشتر کام شائع ہو گیا۔ ایک شعر میں اس کے شائع ہونے کا ذکر کیا ہے:
اس عہد میں ہر اک سے چہ بگ کہن کا
اور اس کا در کا مرا فقہ حق کا

۱۲۸۷ھ (۱۸۷۰ء) میں جب اپنا دیوان "الماس و درخش" مرتب کیا، جس کے قلعے تاریخی بھی اس دیوان میں موجود ہیں تو اس عنوان کے تحت "وہ اشعار متفرق اور جت جت واد میں لکھ شدہ کے جو کچھ یاد آئے یا کچھ دیوان میں مل گئے" اس میں جمع کر دیے۔ تیسرا کا یہ دیوان (الماس و درخش) مطبوعہ آگہ ۱۸۹۵ء) کم باب ہے۔ اس دیوان میں غزلیات، مستزاد، غزل، مسموع، اشعار، درعیات، اشعار کے علاوہ قلعے تاریخی بھی شامل ہیں۔ ہر کوئی تاریخ کوئی پر کمال دست رس حاصل تھی۔ تاریخ کا انتقال ہوا تو تاریخ کے اس مصرع سے تاریخ نکالی۔ تاریخ ازل سے بدو شاد و جاز ہے (۱۲۵۵ھ)۔ اردو کے دو تذکرہ "خوش مصرعہ زبانی" کی تاریخیں (۱۲۶۴ھ) اور میر حسن علی حسن انصاری کے تذکرے "سراپن" کے سال تالیف (۱۲۶۹ھ) اور سال طبعیت ۱۲۷۵ھ کے قلعے تاریخی بھی دیوان میں موجود ہیں۔ اسی طرح جب انگریزوں نے کوالیار فتح کیا تو تاریخ فتح کوالیار (۱۸۴۳ء) کا قلعہ کمال۔ لاہور ہارڈنگ کے عہد

میں لاہور فتح ہوا تو فتح لاہور (۱۸۳۶ء) کی تاریخ لکھی، جب لاہور ڈالہوزی کے زمانے میں سلطان فتح ہوا تو اس کی تاریخ فتح (۱۸۳۶ء) لکھی۔ اسی طرح طوطہ حیدر علی آتش (۱۳۶۳ھ، ۱۸۴۶ء) میرزا علی سہا (۱۲۸۵ھ) میر مظفر حسین خیر (۱۸۵۵ء) اور احمد اسد اللہ خاں غالب (۱۳۸۵ھ) کو خیرہ کی تاریخوں نے وفات بھی دیا جن میں موجود ہیں۔

حاج علی میر تقی حواص، مہذب، وشیخ دار اور طرح دار انسان تھے۔ اپنے معاصرین سے ان کے اچھے مراسم تھے۔ دوستوں کا پیش خیال رکھتے تھے۔ مرزا غالب نے بڑا صاحب میں لکھا کہ ”مرزا حاج علی کو دیکھنے کو جی چاہتا ہے۔ سخت ہوں کہ طرح دار آدمی ہے اور بھائی تمھاری طرح داری کا ذکر میں نے مغل جان سے چاہا“ (۱۵) میر نے اپنی تصویر بھیج دی جس پر غالب نے اپنے اس خط میں دلچسپ حاکم کیا ہے۔ ”مغل جان کا ذکر ایک اور خط نام میر میں بھی کیا ہے“ (۱۶) طوطا انھوں سے تعلق اس زمانے کے گجر کا حصہ تھا۔ میر کے کلام میں ”دکایت معلوم“ کے عنوان سے ایک مثنوی ملتی ہے جس میں مغل جان کے گھر آنے کا ذکر کیا ہے جس کے دو شعر یہ ہیں:

میں تو ہوں مغل وہ ہے مری جان کہتا ہے ہر اک اسے مغل جان

نی اچھلے ہے صاحب طوخت کچھ شعر سخن سے بھی ہے رعب

طوطا غالب سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۹ء میں ان کی ایک اور مجموعہ لی چٹاں جان کا اقبال ہو گیا تھا جس کا اعتبار انھوں نے اپنے ایک خط نام غالب میں بھی کیا ہے اور جس کے جواب میں غالب نے لکھا تھا کہ:

”آپ کا نظم فراداد پہنچا۔ میں نے پڑھا۔ بہت اعلیٰ خاں عزیز کو پڑھایا۔ انھوں نے جو میر سے سامنے اس مرحلہ اور آپ کا معاملہ دیا، کیا یعنی اس کی اطلاع اور تمھاری اس سے محبت۔ سخت ملال ہوا اور رنج کمال ہوا۔ سنا صاحب! شعرا میں فرود ہی بھڑا میں حسن بھری اور عشاق میں مجھوں۔ یہ تین آدمی تین فن میں سرور فرما رہے ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فرود ہی ہو جائے فقیر کی اچھائی ہے کہ حسن بھری سے نگر کمائے۔ عاشق کی نمود ہے کہ مجھوں کی ہم طری نصیب ہو۔ لعل اس کے سامنے مری تھی۔ تمھاری محبوبہ تمھارے سامنے مری بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہونے لگی اپنے گھر میں اور تمھاری مستوث تمھارے گھر میں مری۔ بھی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اس کو مار دیکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ میر جہر میں ایک بڑی قسم پیشہ و ملی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے جائے گا کہ تمھارے دل پر کیا گزری ہوگی۔ میر کر دار اب ہنگامہ عشق مجازی چھوڑ دو.....“ (۱۷)

میر نے لی چٹاں جان کی تاریخ وفات ۹ مئی ۱۲۷۵ھ (۱۸۵۹ء) کو عربی کے فقرہ سے نکالی ہے۔ اس کے علاوہ کیا وہ اور قطعاً تاریخ بھی کہے ہیں جن سے ان کی بے پناہ محبت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ میر کے دو بیان میں ”تاریخ جہم جہم“ کے عنوان سے عہد ان نای دقاس کی تاریخ وفات (۱۳۶۵ھ) بھی ”میں دقن معلوث حور دقن ہے“ سے نکالی ہے۔ طوطا انھوں سے تعلق اس دور کے شرف کا حامل چلن تھا۔

میر غرض خلق اور شہر آدمی تھے۔ منصف کے عہد سے پر فائدہ تھے۔ اگر بر حکمرانوں کی نظر میں انھیں عزت حاصل تھی۔ ضرورت وقت کے مطابق ان کی مدد میں قہر سے غصہ کرتے رہتے تھے اور دق دار جندو ستانوں کی خدمت میں ان کا نام درج تھا۔ وہ کچھ عرصہ آخری جمیل طبع بھی رہے۔ ”مسلیم طبع اور جہل نگر تھے“ (۱۸) پڑ کوٹا میر نے فن شاعری پر قدرت رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ”کلام میں کا مضبوط اور درخ ہے“ (۱۹) ان کی کئی تصانیف ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:

(۱) الماسی درخشش: ان کی شاعری کا ضخیم دیوان ہے جس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن میں بھی مہارتِ شاعری دی ہے اس دیوان کے تاریخی نام: ”خیالاتِ صحر“، ”عظیم میر جن“ اور ”الماسی درخشش“ ہیں جن سے الگ الگ ۱۳۹۷ء برآمد ہوئے ہیں (۱۰)

(۲) دیباغ نگار: یہ ایک مثنوی ہے جس میں عاشق و معشوق کا سچا واقعہ نظم کیا گیا ہے (۱۱)

(۳) دیباغ دل صبر: یہ ایک ”داسوشت“ ہے (۱۲)

(۴) قصاع صبر: یہ ایک مثنوی ہے جو ۱۳۵۷ھ میں مطبع حیدری آگرہ سے شائع ہوئی۔ اس میں نگار یحیٰ بن یحیٰ محمد جدہ مسعود سوداگر کے سلاطین محمود کے عاشق ہونے کے واقعہ کو نظم کیا ہے (۱۳) اس مثنوی کے بارے میں مرزا غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ: ”مثنوی بچپنی، جھوٹ پوانا میرا شعار نہیں۔ کیا خوب بول چال ہے۔ اعداد اچھا بیان اچھا۔ روزمرہ صاف، جملوں کا استعارہ کیا کہوں کیا حوا سے رہا ہے۔ اس مثنوی نے اگلی مثنویوں کو تقویم چارہ کر دیا۔ (۱۴) اس کی ایک تقریباً سبکی غالب نے لکھی تھی اور اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ ”چاہئے ہیں کہ کوئی کا کتبہ کسی وقت میں اس تقریب کو مثنوی سے جدا نہ کرے۔ ہاں گنجائش اس کی ہے کہ کسی زمانے میں یہود غفلت سے یہ امر واقع ہو۔ یہاں ہم کہتے ہیں کہ خدا نہ کرے“ (۱۵)

(۵) پارۂ عرویں: اردو میں فنِ عروض کا ایک مختصر رسالہ ہے جس میں ان بحرہوں کا بیان ہے جن میں اردو کے شاعر اکثر مروج آزمائی کرتے ہیں (۱۶)

(۶) بیان بختناش: اس کا ذکر ”خطوطِ غالب“ میں آیا ہے۔

(۷) دیباغ فرشتگان: اس میں میر نے ہندوستان میں انگریزوں کی حمل داری سے لے کر اپنے زمانے تک کے اہم واقعات کی تاریخیں لکھی ہیں (۱۷)

ان کے علاوہ رسالہ ”زبرد چلتا“، ”ہوم آفرت“ کا ذکر بھی خطوطِ غالب میں آیا ہے ”محمد قیسریہ“، ”میر تقی قیسرف“، ”اب احتیام کا ذکر بھی“ آپ بھا“ میں آیا ہے۔ ”آب بھا“ ہی میں ”قصیدہ عشرت“ کا ذکر آیا ہے جس میں حاتم علی میر نے اپنے بیٹے مرزا اسحاق علی کی شادی پر کہے گئے سبوں اور قوافی کو نکالا گیا ہے (۱۸) میر نے سید ابراہیم کے رسالے ”واقعات کر بلا“ (قاری) کا اردو ترجمہ بھی کیا تھا جس کا مخطوطہ لکھنؤ کی سوسائٹی آف بنگال لکھتہ میں موجود ہے اور جس کی کاپی نقل میر سے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

حاتم علی میر کی غزلوں کے بارے میں مرزا غالب نے کہا تھا کہ ”غزلیں آپ کی دیکھیں۔ سبحان اللہ چشم بدور۔ اردو کی راہ کے قوساں تک ہو۔ گو اس زبان کے مالک ہو“۔ اس تقریبی رائے میں غالب نے میر کو زبان کی شاعری پر دلو دی ہے اور قصیدے اور مثنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سبحان اللہ تم نے قصیدے میں وہ رنگ دکھایا کہ دنیا کو رنگ آئے۔ مثنوی کے ہوا شعار میں نے دیکھے، کیا کہوں کیا خطا اٹھایا..... اگر میری دعا ہزار پرانیاں پائے گی تو یہ مثنوی کا رہائے اردو کہلائے گی“ اس رائے میں بھی تقریب کا پہلو نمایاں ہے۔ آج جب ہم میر کی غزل، قصیدہ اور مثنوی کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہیں محسوس ہوتا ہے کہ حاتم علی کی شخصیت ان کی شاعری سے بڑی ہے۔ ان کے قصیدے بڑے سے بڑے قصیدہ گوہوں کے مقابلے میں اور ان کی مثنویاں بڑے مثنوی نگاروں کے سامنے آج چھوٹی نظر آتی ہیں لیکن اس دور میں وہ ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے اور اس دور کی تخلیقی فضا بنانے اور نئی روایتِ غزل کو پھیلانے میں نمایاں تھے۔

میر کا دور بیان ۱۸۵۵ء کی جنگوں کے عظیم میں شائع ہو گیا تھا قرآن سے معلوم ہوتا ہے کہ اس پر، مصالح باطل کے ساتھ، تاریخ کی مضمون بندی دلی شاعری کا رنگ نمایاں تھا۔ ان کے دوسرے مطلوبہ بیان "الہاس در غرض" میں اور دوسرے شاگردان تاریخ کی طرح، جن میں رنگ دوزیر، گوپا، سکر، اور نادر و طبرہ شامل ہیں، مصالح دلی مضمون بندی کا رجحان وہ کیا تھا اور عام بول چال کی زبان میں زبان کی شاعری کا رنگ نمایاں ہو گیا تھا۔ یہ وہ چار رجحان تھا جو مضمون بندی کے امکان کے تصرف میں آ جاتے کے بعد دلی لعل نے اختیار کر لیا تھا۔ میرا ہی سے رجحان کے شاعر ہیں جس میں سارے دوسرے عناصر یعنی صحت، زبان، درجہ تعلیق، مختار جیت، عشق کے بجائے حسن کا چاہی، ذکر و میل، معاملات حسن اور اصلاح زبان کے وہ سارے کاغذ ہے، جو تاریخ کو ان کے شاگردوں نے مفروضہ کے تحت، اسی طرح پر قرار دے "الہاس در غرض" کی غزل میں یہ سب عناصر نمایاں ہیں۔ یہی تہر کی شاعری کا دائرہ لعل ہے۔ زبان کی شاعری کے تعلق سے محبوب سے باتیں کرنے کی یہ شاعری روایت تاریخ کو ایک نیا رخ دیتی ہے۔

نہا، ہے نالہ سوزنوں، کبھی ہے گنگوہاں سے	غزل اسے میر تم کہتے ہیں تو باتیں ہی کرتے ہیں
فدا کے لئے میرزا میر صاحب	بچوں پر کہاں تک مٹا کیجیے گا
دلہن کو شراست سے مری جان نہ کھولو	دیکھی نہیں گری کی کبھی ہم نے بڑی رات
جب ہے میر سے اس شمع سے سال کا وقت	وہ وہ پیر کر جو شخصوں سے ذہل کا وقت
چلے بھی آؤ قیامت بھی ہو بھٹی صاحب	بڑا عذاب ہے رات ہی ہے انتظار میں روح
کرتی کا گریبان گریبان میر ہے	گورا حکم ان کا ہے عمر غم میراں
وہ کہتے ہیں گناہ جاں میر سے کہ ہے سے آپ	ہائے کہتے ہو گئے ہیں بے جایا چٹھے ہیں ہم
خدا کے واسطے صاحب نہ پہلو سے میر سے سر کو	مرا دل چند جاتا ہے جو تم اٹھتے ہو دم میر کو
انھیں باتوں سے میں ان کی حراں اپنا گلاتا ہے	جو آتا ہے یہی کہتا ہے پتہ ہیں سورتے ہیں
جو فرمیں ہیں آنکھیں تو رعداں گل ہیں	تری نقل پھولوں کی دانی بولی ہے

یہی تہر کی شاعری کا موضوع ہے۔ اس اعتبار میں جذ بہ شامل نہیں ہے۔ اس میں رعایت عقلی کا سوا ہے۔ اس میں چست شعروں کا زور ہے۔ شعر صاف اور گہرے ہوتے ہیں۔ ان میں عقلی گوشہ اور وصل کا مزاج ہے لیکن یہ وہ شاعری نہیں ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ محبوب اس شاعری کا مرکز ہے۔ عقل کی طوائش اس شاعری کا موضوع ہے۔ اس میں خارجیت ہی خارجیت ہے۔ یہ باتیں میں جھانکتے اور وہاں کی روئیدہ دستانے دلی شاعری نہیں ہے۔ غور کیجیے کہ اب ایسے میں شاعر کے لیے اور کون سا راستہ رہ جاتا ہے؟ وہ راستہ زبان کی شاعری کا راستہ ہے جس میں روزمرہ و محاورہ اور بول چال کا لہجہ ایسا بچا رہی پیدا کرے کہ شعر کا مزہ سننے یا پڑھنے سے نکلا اپنے ذہن کے دہن میں محسوس کرنے لگے۔ شاگردان تاریخ نے یہی راستہ اختیار کیا اور ان کی بیوی میں دوسرے شعرا بھی اسی راستہ پر چلنے لگے۔ اس رنگ شاعری میں مضمون سے فائدہ اٹھایا جاتا ہے اور زبان، بیان کا مثالی ملاحظہ دیتا ہے۔ اس شاعری کا محبوب کو غم سے پرآباد ہے جس سے خلق کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسی لیے محبوب جہاں سے، جہاں شاعر اور بے وقار ہے:

ان کی طبیعت اور ہمارا مزاج اور	وہ ہیں جہاں سے تو ہم ہیں وہاں سے
ستم ہے علم ہے ان کی طرف سے	محبت ہے وفا ہے اور میں ہوں

جو قسم شعرا مذکور ہو ہے جسے بلایا جاتا ہے اور وہ یہ کہتا ہے۔

میں جو بلایا ہوں ان کو تو وہ فرماتے ہیں

کوئی کس طرح بھلا پہلے پہل جانے کہیں

اس بیان میں ایک مزہ ہے۔ وہ مزہ جو مومل کے جان کا مزہ ہے جس میں زبان کا مومل اس مزے کو دیکھ کر ہوتا ہے۔

یہ بات مگر وہ بڑا کھل کر ناسخ نے "سادہ گوئی" کو مسترد کر دیا۔ مومل کے جذبے کو ترک کر کے "مضمون بندی" پر ہی شاعری کی بنیاد رکھی گئی۔ اسی وجہ سے "خار جیت" شاعری کے مزاج پر غالب آ گئی تھی۔ جب مضمون بندی کی شاعری کے اسکا تاقت تصرف میں آئے تو زبان کی شاعری کا رنگ از خود گم ہوا۔ نئے شعرا نے اسی جذبے پر شاعری کو پوری خار جیت کے ساتھ زبان کی شاعری سے ملا کر ایک نیا رنگ پیدا کیا۔ حاتم علی میرا اسی رنگ کے شاعر ہیں جو اس دور کی تہذیب کے مزاج اور اس کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہے:

کھڑا کے گل دے تھے کہ بندے نے چاہا

کہا مجھ سے چال پٹنے ہو میں بھی ہوں چاہا

ایسے تھے کہ ہم نے بھی نقشہ بنایا

انھوں دیار قیام کو ادا دینے دینے کے

چلو اچھا ہو اچھے راستے سے جا نکل آؤ

نکالی مانگ اس نے کوچہ کیسو سے دل لگاؤ

اتھ نہ ڈالے کسی ہے درد سے چلا

ہر دم دل نہ درد کا ہے اب بھی تالا

چھاتی پر ساپ کوٹ رہا ہے بجائے زلف

گھڑی وہب وصال بھی کون اب تھکائے زلف

آئے گی تم کو صحر حار ت کہاں کہاں

جو ہیں شرے ہو نہیں لگا نہیں بچھا نہیں گے

اور ہے ہرق چلتی ہے وہ آؤ دانی

منشی لال کے وہ ہنستے ہیں ذرا نے کوسرے

خدا دیش ہے کرم ہے میرانی ہے محتاج ہے

مرے مگر میں قدم رنج کیا تو سر فرازی کی

یہ شاعری ناسخ کی روایت شاعری سے کس فیض کرتی ہے لیکن اگر آپ اسے ناسخ کی شاعری کے سامنے رکھیں تو یہاں اس روایت کا رخ بدلا ہوا نظر آئے گا۔ یہ رنگ ناسخ کی شاعری کے رنگ سے قطعی مختلف ہے۔ اب اس کا رخ زبان کی شاعری کی طرف ہے اور یہی دور رنگ ہے جو وہ پارہ شعرا نے دہلی کی شاعری سے ہم آہنگ ہو جانا ہے اور ناسخ کی شاعری کی آواز سے جانتا ہے۔ روایت اپنے دائرے میں رہتے ہوئے کیسے رنگ بدلتی ہے مگر رنگ و بزم و نامور اور گویا کی شاعری اس کی مثال ہیں۔ اس شاعری کا رخ سادگی کی طرف ہے۔ ہل چال کی زبان اور سلیس اس کی روح میں شامل ہے۔ ہندوستانی لکچر اور انگریزی لکچر دونوں کے اثرات اس میں رنگ بھر رہے ہیں جس کی جھلک ہمیں واضح طور پر دیکھیں ہوئی نظر آتی ہے:

خدا جانے دہشت اسے میر دہی ہے کڈ رگا ہے

یہ ہندوستان ہے یاں پر ہوں گا روڑ میلا جھو

جہنم روڑا شعلہ، داغ سمجھ بچا ہے

کیا کافر نے کافر میر سے مرزا مسلمان کو

جی تو یہ ہے کوئی دن بھر نہیں اتوار سے

وہ فرنگی جانے کی گر جا تو دیکھیں گے اسے

گماں بڑا کہ کو میرے کشور دل پر ہے لندن کا

خیال آخوں پہر رہتا ہے مجھ کو اک فرنگی کا

میر اپنے دور کے معمول و معروف شاعر تھے۔ زبان و بیان پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ ان کے شعرا، اخبار کی سطح پر چست اور بے جانے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا کہ "اردو کی راہ کے تو سالک ہو گویا اس زبان کے مالک ہو" یہ شاعر ہیں جنھوں نے اردو زبان کو بڑا بڑا صاف کیا۔ نئے نئے لہجے اس میں شامل کیے اور

وہ الفاظ اور رد و زمر و دھار سے شاعری میں استعمال کیے جو اب تک استعمال نہیں ہوئے تھے۔ زبان کی سطح پر جودست، شاعری دستور دونوں میں انحصار والوں نے کی ہے وہ ہماری تاریخ کا روشن باب ہے۔

جیسا کہ کیا مہر شعر کو چاہا کہ سوار لکھا کر، جوک چوک سے درست کر کے پیش کرتے ہیں جس میں زبان و بیان کی سادگی مثنوی کو پہنچی کی طرح، اپنے اندر کو لگتی ہے لیکن یہ سادہ اتنی فطری ہے کہ شعر چڑھتے ہوئے وہ بیان اس طرف نہیں جاتا۔ ایسی مثنوی غزلوں سے ”الماس در فشان“ بھرا ہوا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس میں فطری آرائش سے ہر مصرع میں لفظ کی تکرار سے روز مرہ کا حسن پیدا کیا ہے۔ سات شعر کی اس غزل کے یہ پانچ شعر دیکھیے:

دنگت جو صاف صاف گل یا سن کی ہے	تصویر لیک لیک تمھارے بدن کی ہے
گل بار بار ہو گئے دیکھا جو اک نظر	اے گل گل کلی دو ترے ہوا سن کی ہے
محشر قدم قدم پر چا ہے چلو چلو	کیا کیا جہاں میں دھوم تمھارے گلن کی ہے
رو رو گئے فرشتے بھی دم تمام تمام کے	شہرت کہاں کہاں مرے ناک گلن کی ہے
عمرار ہات ہات چہ اچھی نہیں ہے مہر	بس بس یہ کون طرز تمھارے گلن کی ہے

وہ اب مہر (الماس در فشان) میں خوب غزلیں خاصی تعداد میں ملتی ہیں۔ ایک غزل تو ۲۹ شعر کی ہے جس میں کیا رہ، مطلقے ہیں جس کا مطلق یہ ہے:

جناب میرزا عاقم علی مہر ایک مرشد ہیں جہاں پر یہ نہیں کیوں کر وہاں پر دوسرا نظیر ہے

اسی طرح ایک غزل ۳۸ شعر کی ہے اور میں انکس اشعار کی غزلیں تو عام طور پر دیکھنے میں آتی ہیں۔ مہر بھی اپنے دوسرے معاصرین کی طرح ہر قابل، نئے حراج غزل کے مطابق ہاندھا پاسکا ہے، ضرور ہاندھتے ہیں۔ اور چونکہ وہ قادر الکلام شاعر ہیں، زبان و بیان پر انھیں قدرت حاصل ہے اس لیے شعر کی بدوش چست اور روانی برقرار رہتی ہے۔ مہر نے اپنی بہت سی غزلوں کے اشعار میں تاریکیں بھی نکالی ہیں جن سے ان کی غزل کا سالہ تصنیف برآہ ہوتا ہے۔ بہت کم شاعروں نے یہ طریق اختیار کیا ہے:

گر درد طلب ہے تو نہ کر خواہشِ دریاں جہاں حسن اب مجھ سے ”وہا ہے ضرور اے دل“

۱۲۷۱ھ

اے تہر بلبلیں تری دیکھیں غزل پر ہیں جادو بخ فکر کیسے اگر سیر بارغ ہو

۱۲۸۳ھ

اسی طرح بہت سی غزلوں میں شعرا کے مصرعوں پر ان کے چھکے کے ساتھ کر دکائی ہے جن میں تاریخ، ماہ، مہینہ، نکود، لکھی وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاعری اس دور کی سب سے بڑی تخلیقی سرگرمی تھی جس سے عزت و شہرت بھی ملتی تھی اور نام بھی اپنی رو جاتا

تھا۔

مہر سب تکمیل زمانے کا ٹیکو جاتا ہے شاعروں کی فضا اک بات بنی رہتی ہے

مہر اس دور کے ایسے مقبول شاعر تھے جن سے مکمل گرم ہو جاتی ہے۔ اس بات کا اعتبار انھوں نے اس شعر

میں کیا ہے:

بحر کردیا مشاعرہ گرم آ کے قے نے قمر
 قمرے حواج میں بھی حرارت ہے کسی قدر
 آئے اب نگے ہاتھ بڑے ہاپ اور عظیم شاعر محمد تقی میر کے بیٹے میر نکو عرش سے بھی ملتے جلتے ہیں جو بحیثیت
 استاد سخن دادو شاعری اسے دے رہے ہیں۔

حواشی:

- (۱) الماس درخشیں (دیوان میر) ص ۵۰۳۔ مطبع الہی آگرہ ۱۸۹۵ء
- (۲) آپ جہاں مطہری خیر محمد ادرائے عشرت کھنوی مرتبہ مرزا جعفر علی بکسر کھنوی، ص ۱۱۹، مطبع دکن بک اورو۔
- (۳) یہ سب تاریخیں میر کے دیوان "الماس درخشیں" سے لی گئی ہیں۔
- (۴) خطوط غالب (جلد اول) مرتبہ نظام الدولہ میر، ص ۱۹۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
- (۵) "خطوط غالب" بحوالہ ص ۲۱۱
- (۶) ایضاً ص ۱۹۰
- (۷) خطوط غالب بحوالہ ص ۲۱۵-۲۱۶
- (۸) تذکرہ گلستان سخن (جلد دوم) مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۳۰۱ مجلس ترقی ادب۔ لاہور ۱۹۶۶ء
- (۹) تذکرہ طوٹس معرکہ زینا، جلد دوم، مرتبہ عتیق خویب، ص ۶۰۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء
- (۱۰) الماس درخشیں بحوالہ ص ۵۰۳
- (۱۱) آپ جہاں بحوالہ ص ۲۱۱
- (۱۲) ایضاً
- (۱۳) ایضاً
- (۱۴) خطوط غالب جلد اول بحوالہ ص ۱۸۹
- (۱۵) خطوط غالب جلد دوم بحوالہ ص ۷۷۵
- (۱۶) آپ جہاں بحوالہ ص ۲۱۱
- (۱۷) ایضاً
- (۱۸) آپ جہاں بحوالہ ص ۱۳۰-۱۳۱

آٹھواں باب

میر کلوعرش

حالات و مطالعہ شاعری

شاعر بے بدل محمد تقی میر نے دو شاہیاں کیں۔ پہلی بیوی سے میر فیض علی اور دوسری سے میر حسن عسکری عرف میر کلوعرش پیدا ہوئے۔ میر کلوعرش نے باپ کے چھوٹے بیٹے اور اپنے دور کے معروف شاعر تھے۔ پہلے دارالحکومت کرتے تھے۔ ”ریاض المسما“ میں ان کا ترجمہ دارالحکومت کے قریب ہی درج ہے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ”ریاض المسما“ کے خاتمے (۱۲۳۶ھ) تک میر کلوعرش دارالحکومت اور تحصیل عرف انصوں نے بعد میں اختیار کیا۔ ریاض المسما کے مختلف نسخوں کے مطالعے سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی نے دار کا ترجمہ بہت بعد میں شامل کیا اور جب یہ ترجمہ شامل کیا تو ان کی عمر تیس سال کے قریب تھی (۱۲۱۱ھ تا ۱۲۴۱ھ اور سال ۱۲۳۶ھ ہے۔ اس صورت میں کہہ سکتے ہیں کہ اگر مصحفی نے میر حسن عسکری دار کا ترجمہ ۱۲۳۵ھ میں شامل کیا تو ان کا سال ولادت ۱۲۳۵-۳۶-۱۲۴۰ھ میں کیا جاسکتا ہے۔

میر حسن عسکری عرف میر کلوعرش (م ۱۸۹۶ء) کو شعر گوئی کی صلاحیت تو ورثے میں ملی تھی لیکن اپنے باپ کی بے مثال تعلیمی صلاحیت کے نہانے ان کی خود پسندی، انایت، جہد ملی اور مخالفت کا دافعہ۔ میر کلوعرش تعلیم میں شامل ہو گیا تھا جس کا خیال، انھیں اطاعت کی صورت میں دوسری عمر سمجھتے اور اس پر فکر کرتے رہے:

گداہوں پر قناعت کے سبب نفرت ہے شاہوں سے یہ نقش ہو رہا بھی نقش ہے گویا تو کل کا

ہوں وہ درویش کبھی زور نہ لیا سلطان سے دامن حرص رہا دور کلب احسان سے

عرفی تعلیم کو کس طرح فنی کی اہمیت کی کھ خاک برائے بد کس جا خالی

اسی ورثے سے میر کلوعرش کے حواشی کی تشکیل ہوئی تھی۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ”جب اپنے شعر گوئی کے سامنے بڑھتے تھے تو عام طور پر ایک نکل بیان کرتے تھے کہ میر نظر باز (بانگے) نے میرے شعر میں کر دیر ہنگ سر رہا۔ حضور و شریعہ پر عالمی بادشاہ میر کلوعرش کو میر جہد متحفظ رہا۔ میں (میر کلوعرش) نے ان کا بلبلہ دیکھ کر کہا آپ سعادت کی راہ سے یہ فرماتے ہیں۔ میں تو میر تقی سے بہتر ہوں“ (۳)

مصحفی نے لکھا ہے کہ ”بجز سے کہ موزوں کی کند آں را بہ نظر امام بخش شاہی گزرا نہ یا ایساں گفتی دہہ دلی کو نکاں را در حد صحت من بلوغ اس اصاحت و بلاغت کے حاصل ی شوق“ (۴) (اور دتر تھے کے لیے دیکھیے: حواشی پ) سعادت خاں ناصر نے ”غزل میر کلوعرش“ (۵) میں اور میر حسن لکھنوی نے ”سراپا خن“ (۶) میں انھیں شاعر و شاعر لکھا ہے۔ ”خن شعر“ میں میر حسن لکھنوی کا یہی حوالہ دے کر لکھا ہے: ”حالان کہ ان کو شاعر کی شاعر گوئی سے

انکار ہے۔ اے اصل پر بکھاری نے بھی انہیں شاکر و ناسخ ہی لکھا ہے (۸) ساری صورت حال کا جائزہ لینے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ ابتدائی دور میں شعر گوئی نے ناسخ سے مشورہ نہیں کیا ہے۔ اس وقت ناسخ ”جدید شاعری“ کی تحریک کے بانی تھے اور چاہتے تھے کہ وہ جن شعرا اس تحریک میں شامل ہوں۔ بھر میر گلوں سے وہ اپنے آپ کے بیٹے تھے جن کی شاکر و ناسخ کے خود ناسخ خواہش مند رہے تھے۔ اس وقت میر گلوں زار گھٹس کرتے تھے لیکن اپنی اتنا نیت و خود پنداری، زور و نفی اور بے وفائی کی وجہ سے وہ ناسخ سے الگ ہو گئے اور نہ صرف اپنا گھٹس بدل ڈالا بلکہ ناسخ کی شاکر و ناسخ ہی سے انکار کر کے ناسخ کی چوریاں پکڑ کر دکھائیں اور اپنے ایک شاکر و سید ابتر اب علی عرف بلوہ کا گھٹس بہ صید و سہا ناسخ رکھ دیا اور ان سے بھی کلام ناسخ پر اعتراض کرانے۔ خود میر گلوں نے اعلان کیا کہ وہ ناسخ کے شاکر و نہیں بلکہ انھوں نے اپنے والد عرفی میر (م۔ ۱۸۸۷ء) سے کسب فیض کیا ہے۔ وفات میر کے وقت میر گلوں کی عمر کم و بیش بیس سال تھی۔ عرفی کے کلام کو دیکھتے تو وہ ہماری طرح رنگ ناسخ میں ڈوبا ہوا ہے اور میر کا رنگ اس میں اپنی اصل یا نقل صورت میں بھی نکل نہیں آتا۔ میر گلوں میر کے بیٹے ہونے کے باوجود یہ تو کہہ سکتے تھے:

میر سے دم تک عرفی ہے روشن چراغ و دماں بھر نہیں کوئی بتا پ میر کی اولاد میں
اور یہ بھی کہہ سکتے تھے کہ

میری اسے عرفی ٹھکنی میں چنی ہے ریت کوئی میری اولاد وہاں ہے۔ ہوں خلیفہ میر خن و اس کا
جہاں جہاں عرفی نے میر کی تقلید کی ہے وہاں ان کی شاعری رنگ ناسخ سے دور و ضرور ہوگی ہے لیکن رنگ میر کے قریب نہیں آتی۔ میر کا تخلیقی مزاج عرفی اور اس دور کے مزاج سے بالکل مختلف تھا اور اس میں صرف ناسخ کی شاعری پر وہاں چند حق حق تھی۔ عرفی اسی دور کے آدمی تھے اور یہی وجہ ہے کہ وہ کوشش کے باوجود میر کے رنگ میں شاعری نہ کر سکے اور اعتراض کیا:

لاکھ تقلید کیجیے اسے عرفی ہر کب انداز میر آتا ہے

معاذت خاں نامہ نے لکھا ہے کہ عرفی اپنے دور کے ”شاعر نای“ اور ”خن و بانو“ تھے (۱۹۰۷ء) لیکن شاعری سے بخوبی واقف تھے اور اپنے وقت میں استادوں کی صف میں شامل تھے۔ مزاج میں باخترانی قوت بھی تھی لیکن ان میں وہ تخلیق توانائی نہیں تھی کہ آپ کی طرح اپنا کوئی رنگ بنا سکتے۔ انھوں نے لیکن شاعری میں فنیت و عرفی کے تجربے تو کچھ لیکن شاعری میں وہ نہ صرف بن سکے اور نہ ناسخ بن سکے۔ غزل کی فنیت میں ایک تجربہ تو عرفی نے یہ کیا کہ ایسی غزلیں لکھیں جسے سب کے سب مطلعوں پر مشتمل تھیں اور جس کا آخری شعر منقطع تھا۔ ”وہاں عرفی“ (۱۰) کی پہلی غزل صاف یہ ہے۔ یہ تیرہ شعر پر مشتمل ہے۔ ان میں سے بارہ اشعار مطلع ہیں اور آخری شعر منقطع ہے۔ اس کا پہلا مطلع دور منقطع یہ تھا:

سر سے بھی مشکل ہے مٹے کرنا ظلم کو روا کا پہلے ہی جاوہ ملا ہے دہم اللہ کا

خاک سے نقشہ بنا کیا کیا گیا گدا و دشا کا عرفی قابل ہوں ازل سے قدر دے اللہ کا

اس غزل میں فنیت کے تعلق سے عرفی نے ایک اونی کوئی بات یہ کہ مطلعوں کے پہلے مصرع میں اللہ کے تعلق سے رواہ، جاوہ، جاناوہ، گاہ، خواہ، دل خواہ، چاہ، شہد و غیرہ کا لے جانے لیکن دوسرے مصرع میں صرف ایک ہی کافی اللہ تیرہ کے تیرہ اشعار میں برقرار رکھا ہے اور ”کا“ کو بالکل ردیف استعمال کیا ہے اور کہتا:

دووں غزلوں میں جو ہے اسے مرثیہ نام نہیں
 جان کر ہم نے کہا اک کافیہ اللہ کا
 اس میں نکو یہ لکھا ہے کہ اللہ "ایک" ہے اور اس طرح صورتہ یہ کو غزل کی حیثیت سے ظاہر کرنے کی شعری کوشش کی
 ہے۔ اسی طرح "دیوان مرثی" میں حمید اشعار پر مشتمل ایک اور غزل ملتی ہے جس میں بارہ مطلع اور آخری شعر مقطع
 ہے اور مقطع میں اسی زمین میں ایک اور غزل کہنے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ پہلا مطلع یہ ہے۔

میر کو چاندی صورت جو دکھائی ہوتی
 ہے نہیں چاندی دن کوئی نکس آئی ہوتی
 اور مقطع یہ ہے جس میں "مطالع کی غزل" کو اپنی ایجاد بتا رہا ہے۔

تیرا ایجاد ہے اسے مرثیہ مطلع کی غزل
 غزل اشعار کی ایک اور مثال ہوتی
 اس وقت کی غزلیں اب تک کسی دیوان میں میری نظر سے نہیں گزریں۔ یہ وجہ غزل میں مرثیہ کا اپنا تجربہ ہے اور منفرد
 ہے۔

مرثی نے اپنے دیوان کی ترتیب میں بھی، دنیائی ترتیب کو چھوڑ کر اپنی ترتیب کا اختیار کیا ہے جس کا اعتبار اس
 شعر میں کیا ہے:

ترتیب کہن کی وضع اسے مرثی
 ہم نے دیوان میں نئی کی
 اسی طرح عروض کے مطلع میں، خصوصاً "ایلا" کے مطلع سے، دیکھ تو گلیاں کی ہیں جن کو اپنی چند غزلوں
 میں استعمال کر کے اپنے شاگردوں کی ترتیب کے لیے پیش کیا ہے اور جا بجا اپنے مقطعوں میں اس کی طرف اشارہ بھی
 کیا ہے:

پے مرثی بھی ہوں، اہل قریب سے ایلا کے مرثی
 اس لیے ہم نے کہا اک کافیہ روشن چراغ
 اس غزل میں "روشن چراغ" ایک کافیہ نہ کہ ایلا کو واضح کیا ہے۔ کہیں معیوب قوافی میں غزل کہہ کر ایلا کو واضح کیا ہے
 اور کہیں، شاگردوں کی تعلیم کے لیے غزلیں کہی ہیں تاکہ ایلا کا معیوب روشن ہو سکے:

حرف دہلے کے ہوں اسے مرثی قوافی جس میں
 انہیں چٹوں میں ہی ایلا کی برائی ہوتی
 ایلا سے کوئی بیت بھی خالی نہیں ہے مرثی
 ساری غزل کہی ہے تعلیم تک سے
 نظم دالوں کے چراغے مرثی اور کو مقلد ہیں
 ہمیں مھو راہیں ایلائے جی کا جانا ہے
 روئے ناسے مصداق بھی ہے ایلا اسے مرثی
 طوب ہو جائے جو یہ نظم مہارت ہو جائے
 ایلا بجلی ہے مرثی روئے ناسے مصدوری
 دوں غزل کی ایک ہی صورت لکل گئی
 اسی طرح مرثی نے بہت سی غزلیں بغیر ردیف کے کہی ہیں:

مرثی نے اپنی شاعری کی یہ خصوصیت بتاتی ہے:

شہرت ہے میری سخن درہی کی
 ہندی میں ہے طرز قاری کی

لیکن کام اس دور میں اپنے طور پر ناسخ لے گیا اور اسی کی پیروی مرثی نے کی۔ مرثی کے ہاں بھی اسی وجہ سے ناسخ دلی
 خارجیت ہے۔ وہی مضمون، ہندی، وہی معیوب زبان، وہی ظاہر و باطن، وہی علامت، وہی رعایت، لفظی، وہی "مشق" کے
 بجائے "صن" پر زور ہے۔ ساری شاعری میں مرثی نے مشقیہ جذبہ ہمت کے بجائے محبوب کے صحن کو موضوع سخن بنا لیا
 ہے۔ ناسخ نے بھی مشقیہ روایت کو مسترد کیا تھا۔ یہ مشقیہ روایت میر کی روایت تھی جسے مسکنی نے "سادہ گوئی" کہا ہے۔

عرش نے بھی اپنے حراج اور تاج کی شاعری کو دیکھتے ہوئے اپنے باپ کی روایت کو مسترد کیا تھا۔ وہ باپ جس کی آخری اولاد ہونے پر عرش نے فخر کیا ہے۔ کس طرح تاریخی دھارے تہذیب و فکر کو اپنے رنگ میں رنگ کر مارے معاشرے کو اپنی جانب کھینچ لیتے ہیں، عرش کا کام اس کا سہ ہوتا ہے۔ میر کی ”داغیت“ لکھوئی تہذیب کے حراج کا حصہ نہیں ہے۔ عرش اسی لکھوئی حراج کے آدمی تھے اور ان کی غزل اسی روایت سے وابستہ ہے اور اسی لیے ان کی شاعری بغیر ہندو کی شاعری ہے۔ عرش کا کلاس روایت کی پیروی میں وہ لفظ بھی استعمال کرتے ہیں جو اردو غزل میں کبھی وارد تاج نے استعمال کیے تھے مثلاً لفظ ”حربا“ عرش کے پاس بھی استعمال ہوا ہے:

اپنی آواز گھلاتی ہے اک مدہجیں سے عرش حربا ہی کو نصیب ہو دیدار آفتاب
مہج کو صورت غور شدہ نکلے والے روز حربا کی طرح رنگ بدلے والے

عرش کے اشعار کو اگر تاج کے دیوان اول میں دیکھا جائے تو انہیں پہچاننا مشکل ہوگا۔ لیکن ان کا اصل اور پسندیدہ رنگ ہے اور باقی سب استاد ہی کے شفا یہ چند شعر دیکھیے:

گوش زد ہو مطلب اس سے ہے قرار روزگار کان کے بانے کی چمبلی کا نگر دل خار
کچ عراستہ ہی میں کھاتا ہوں طم بارعام بے طلب ہوتا ہے یہاں رزق مقدر پیدا
صورت میر سلیمان ہے جہاں زیر نگین چرخ نیلی ایک خیر و زہ ہے اپنے نام کا
بڑ ہے داغ بنوں فرج ہجوم اطفال کیا ہی سماں سے ترا ہے سر و سامان نکلا
سج محو تک شب تاریک روشن رہی زندگانی بھر بنو داغ دل چرخ خانہ تھا
مرگے پر سوز دل سے دوست دشمن ہو گیا جب گری نیلی چرخ قبر روشن ہو گیا
جنازہ لے کے جو کاندھا بدلتے جلد جاتے ہیں مسافر ڈاک میں جاتا ہے کیا سحر شوشاں کا
بازوؤں کی چمبلیاں کرتی ہیں دل کو بے قرار شب ملتا ہے وہ بحر حسن مکدر نیکوؤں
گزندہ دہر سے اسے عرش ڈار کیا ہم فقیروں کو نندے توڑتے ہیں دشمن افق کے دنداں کو
نہاں ہے آفتاب طم دانت پاروت کی صورت چاری خاک اڑاتا ہے مبارکچک اڑاتا ہے
مثال میں شاہوں کی گودڑی میں گھانے کی ہسر گھنٹوں پر کٹ گئی سرہا میں یہ شب میر کی

عرش کا یہ دور تک نہیں ہے جو ان کے دیوان پر چھاپا ہوا ہے۔ وہ بھی مضمون بندی میں تاج کی طرح دور کی کوڑی لاتے ہیں۔ قالے کے تعلق سے مضمون پیدا کرتے ہیں۔ وہ تاج ہی کی طرح مثالیہ طرز کو اکثر استعمال کرتے ہیں:

جوا غفل ہے وہ اٹلی سے بھی پہلے رتبہ کو پہنچے پیادے دوڑنے میں رہتے ہیں آگے سواری سے
آدمی کی سر جہی میں نہیں ہوتی غزوں مہج کے ہوتے ہی کر دیتے ہیں نیل روشن چراغ
بھاگے ہیں اس کے حال سے اکثر دیر و شب شرج کا پیادہ ہے اٹلی سوار سے
میں درود ہا ہوں ترے آگے اس لیے اسے میر کہ دھوپ دینے سے خوش ہو گا پ رہتا ہے
راستہ جو وصل میں ہو، اپنے افراتق میں انہماں ہر گماہ کا آخر غدا ہے

مضمون بندی کے دوران تاج ہی کی طرح عرش بھی مقلی کی درمیانی کڑی کو چھوڑ دیتے ہیں تاکہ قاری یا سامع حاضرات

کی مدد سے مقلی کی تکلف کو نکلنے کے لئے چاندھرہ کیجیے :

خدا کو پرورش منظور ہے کورہ مضامین کی
تو سے نیا رنگ اسے جانیاں ہیں حال پہنچا ہے
جس کو چہار کہتے ہیں میں وہ درشت ہوں
بے زباں زور ہا ہے ظالم سے ظالم کو کر ہو

کلام اللہ میں بعد حمد رب العالمین آیا
میں نے جو کچھ نہیں مرے کے لیں آیا
بجلی گری تو سبز مرا دانہ ہو گیا
لیل کے دغاں سے کام آخراں سوار کو

حالات کا یہی استعمال ناسخ کے اور دوسرے شاعروں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ یہی اس دور کا نیا طرز تھا۔ اسی طرز کی مدد سے اردو غزل میں گہر سے گہر سے مقلی کو شعر کے دوسروں میں پہنچنے کا حلیہ پیدا ہوا۔ خود غالب نے اسی طرز کو اپنے مخصوص تخلیقی انداز سے اختیار کیا ہے۔ یہی کام عرش نے اپنی طرز میں کیا ہے اور ہر مقلدی و حلیہ سے کیا ہے۔

عرش قادر الکلام شاعر تھے۔ ان کے شعر کا جادو اور سہولت ایسی ہے کہ پڑھنے میں ان کے شعرا جھٹکتے ہیں۔ بندھیں جست ہیں۔ موزوں انشوں کی ترتیب سے شعر میں روانی پیدا ہو جاتی ہے اور شعرا ان کی سطح پر خوب صورت معلوم ہوتا ہے لیکن یہ شاعری سادہ گوہی کی شاعری کی طرح دل پر اثر نہیں کرتی۔ یہ دل کی شاعری نہیں ہے بلکہ دل کے راستے کو ترک کرنے کی شاعری ہے لیکن نتائج بدائع، تہذیب، دانشور، صحیح زبان، انشوں کے استعمال کے شعور، حلیہ سے پردہ کھینچنے اور پڑھنے میں خوب صورت شاعری ہے۔ یہ ان کا تقدی پھولوں کی طرح ہے جو دیکھنے میں اصل سے بھی زیادہ خوب صورت معلوم ہوتے ہیں لیکن ان میں خوشبو نہیں ہوتی اور اسی لیے وہ شام ہاں کو معطر نہیں کرتے۔ یہ سیر کے چھوٹے بیج کی شاعری ہے جو رنگ باخ کے گزیر اثر شاعری کر رہا ہے لیکن یہ میر کی سی شاعری نہیں ہے بلکہ رنگ بھر کو ترک کرنے کی شاعری ہے۔ جہاں عرش رنگ بھر کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں تو رنگ باخ اسے چھٹا کر دیتا ہے اور ان کے شعر میر کو منحوس اسے لگتے ہیں۔ اپنے باپ میر سے انھیں طرز میر تو نہیں تھا لیکن زبان والی کا اور ہر ضرورت جس پر وہ ہمیشہ نظر کرتے رہے۔

ہم ہیں اردو کے مقلی کے زبان داں اسے عرش مستحق ہے جو کچھ اور ملتا کیا کرتے ہیں

عرش کے کلام کی خاصیت و طاقت ہمیدگی، اعلا زات، اور علامت لفظی، مثالیہ انداز، قوتِ اعجاز، زبانِ ادائی اور نتائج بدائع کے عمل استعمال کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے رنگ زبان سے کھینچ کر اپنے انداز و انش عظم باخ کے رنگ میں کیا اور مرتب کیا تھا تاکہ وہ دہلے زمانے کا ساتھ دے سکیں، یہ نگاہیں گزرا کر باخ تو جہاں عرش کو خود کہہ کر دیتے ہیں۔ اس اور میں اس سے بڑی داغ و عرش کو اور کیا ملی جا سکتی تھی۔ کلام عرش کو دیکھ کر کیا جا سکتا ہے کہ تاریخ میں انھیں خوبہ و زمر کے ساتھ رکھا جاتا ہے۔

تھک حراج عرش نے ساری زندگی شاعری پر لگا دی۔ اپنے دور میں استاد ماننے لگے اور نامور ہوئے۔ ان کے کئی شاگرد تھے جن میں شیخ (سید ابوالعزیز علی)، انب (میر ابوطالب)، قرار (بندہ علی خاں)، پیش (شیخ فدا علی)، اہم (مرزا بندہ رضا)، ملک (میر سجاد حسین)، گمر (شیخ سرفراز علی)، شاد (شیخ محمد جان)، اور میر کا ذکر کرتے ہیں۔ میں آ۲۰ ہے۔ شادی کی قوت سے عرش کا کلام محفوظ رہ گیا جو ملت روزہ "کارخانہ" لکھنؤ میں مسلسل چھپتا رہا (۱۱) اور ہر کتابی صورت میں شائع ہو کر چند کتب خانوں میں محفوظ رہ گیا۔

عرش میر کی آخری نسلانی تھے۔ "آب جا" میں لکھا ہے کہ "میر نے تو کسی وقت میں شاعر نہیں بھی کیا ہو لیکن

عرشِ طرب کی تمام زندگی انھیں اور مصیبت اور پریشانی میں لگی۔ ان کی نازک حواس میں نے عروج حاصل نہ ہونے دیا۔ ٹھیکہ اقرطی بنر مرحوم کہتے تھے کہ میر تقی میر کی صرف ایک قسمی اور ایک قواسم از حد موجود ہے جو طرب یکہ ہائیکہ ہے۔ حال کی منفی میں رہتا ہے (۱۲) اس کی قند حب کا انجام ہوا۔

عرشِ میر کے چنے ضرور تھے لیکن قندِ حب اور ہاں کے اقتدار سے وہ ناز اور دور رخ سے تعلق رکھتے ہیں اسی لیے ان کی زبان آج کی زبان سے قریب تر ہے۔ میر کے ہاں ہاں دامن کا استعمال ہے۔ کہیں کہیں دیماسی اول میں ناز کے ہاں بھی ہاں دامن کا استعمال ملتا ہے لیکن عرش کے ہاں یہ استعمال نہیں ہے بلکہ یہاں دامن کی صورت ہی استعمال میں آئی ہے۔ بے طلب ہوتا ہے یہاں رزقِ مقدر پیدا۔ عرش نے بعض الفاظ کو اپنی طرح سے بھی استعمال کیا ہے مثلاً

کاشمہ جانے کار	ای دیماسی کی مثل ہے میرے کاشمہ سر میں
نازکی	چاندنی میں نازکی سے پار کو آیا مرقی
سوا	طول شب بھر سے سوا ہوں
ذبحا جانے ذبیحہ	ذبحا وہ ہوں قربانی تھے جہاد کرتے ہیں
خون سے قتل کرنا	قتل نہ کر عرش کو تو خون سے
رکھا جانے رکھا	اسے طبع نہ جو تو نے مفضل میں پاؤں رکھا ہے

”یادگارِ ضلم“ میں لکھا ہے کہ ”میر تقی میر اپنے کلام میں بکثرت انصافیت کا لانا محبوب سمجھتے تھے“ (۱۳) لیکن یہ بات چوری طرح درست نہیں ہے۔ ان کے ہاں بخش و تراکب میں انصافیت کا استعمال ہوا ہے اور یہ تراکب روانی و چستی کے ساتھ اقتدار کا جزو بن کر آتی ہیں اور انہیں لگتی ہیں مثلاً ”ہم کوئے مفضل اعلیٰ قسم، مصیبت و رخسار چاہیں، بے دارغ الفت، مثل گردنِ بیخاف، برائے گوشِ بگل، بخش لعل چاہاں، مکانِ دیو کا اٹھاک، مثلِ دامنِ بحر، خود شیخ تاہاں، جائزہ مقدمات، حصائے باد صبر، صمیم کسے چچاں، بہانِ سخنِ فصاحت، پایہ زلف شب کوں دلیفر۔“

میر تقی میر کی بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے۔ انھوں نے ایک ”داسوخت“ بھی لکھا، جو ”مفضل جہالہ“ (۱۴) نامی مجموعہ ”داسوخت“ میں شامل ہے جسے ان کے شاگرد رضا علی بھٹی نے مرتب کیا تھا۔ عرش نے صحت کی سطح پر غزل میں تجربہ بھی کیے۔ ان کی غزل ناز کے ”طرزِ ہدیہ“ میں رنگی ہوئی ہے اور اسی روایت کو پیچھانے کے آگے بڑھانے کا کام کرتی ہے۔ اور جب یہ روایت بدلتی اور آنے والے دور میں جذب ہو جاتی ہے تو ناز کے کلام کے ساتھ عرش کا کلام بھی ناز کے اخیر میں آ کر رہتا ہے۔۔۔ روایتِ یوں ہی بدلتی بگڑتی اور آنے والے دور میں جذب ہو کر نئی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

حواشی

(۱) ریاض المسیح، مصحفی، ص ۱۵۹، ماہنامہ ترقی اردو، لاہور، یکم اپریل ۱۹۳۵ء

(۲) مکتبہ جاوید، جلد اول، لاہور، سری رام داس، ۱۹۳۵ء، ص ۶۰۵، دہلی ۱۹۳۵ء

- [۳] خوش معرکہ نرگس (جلد دوم)، سعادت خاں نامہ سرحدیہ، مطبع خلیفہ، ص ۳۰۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء
 [۴] ریاض المصفا، بنگلہ بالا، ص ۱۱۹ (اردو ترجمے کے لیے دیکھیے: حواشی ب)
 [۵] افروز معرکہ نرگس، بنگلہ بالا، ص ۳۰۵
 [۶] سرایا خان، حسن بکھنوی، مرتبہ: اکمل القدر حسن، ص ۱۷۱، اخبار سنز، لاہور ۱۹۷۰ء
 [۷] علی شہزاد عبدالغفور خاں، تاریخ ص ۳۲۳ نول کشور بکھنوی ۳، ۱۸۷۷ء
 [۸] جلوہ غفر (جلد دوم)، صفیر لکھنؤ، ص ۲۶۵، آدھار ۱۸۸۵ء
 [۹] خوش معرکہ نرگس، بنگلہ بالا، ص ۳۰۵
 [۱۰] دیوانی عرش، مرتبہ: اکمل حبیب خاں، ص ۱۰۳، انجمن ترقی اردو، بھارتی دہلی ۱۹۸۷ء۔ اس دیوان میں کتبہ بت کیا
 قطعی اس اور ترک بہت ہیں (ج۔ج)
 [۱۱] ایضاً، ص ۲۰

- [۱۲] آپ بکا، خلیفہ عبدالرزاق عسکری، مرتبہ: جعفر علی شکر بکھنوی، ص ۷۲، بکھنوی سن ٹاؤن
 [۱۳] یادگار، جہلم، نواب محمد عبداللہ خاں، ص ۲۶، مطبع دکن حیدرآباد، ۱۸۸۷ء
 [۱۴] قطبۃ الجوال محمود، داستان مرتبہ: فاضل احمد علی بیٹس، ص ۹۳۵-۹۵۰، نول کشور بکھنوی ۵، ۱۳۸۵ھ

حواشی (ب)

بحوالہ حواشی ۳

”جو کہو بھی (وہ) سمجھتے ہیں اس کو امام بخش تاج کو دکھاتے ہیں یا (پھر) تاج ہی اپنا کہا سوالن کو دے دیتے ہیں وہ نہ
 لڑکوں کو، بلوفت کی بازیگی میں، یہ فصاحت و بلاغت کہاں بھرتا آتی ہے۔“

نواں باب

عبد الغفور خاں نساخ: نظم و نثر

حالات، تصانیف، تذکرے، لسانی مباحث، معرکہ انتخاب، نقص، مطالعہ شاعری

انیسویں صدی عیسوی میں دہلی اور کلکتہ کے مراکز ادب کا ذکر تو عام طور پر کیا جاتا ہے لیکن اس مرکز کی طرف توجہ نہیں دی جاتی جو بنگال اور بھارت میں پھلا پھولا اور انگریزی اقتدار کے ساتھ جس کا دنیا مرکز کلکتہ تھا۔ عبد الغفور خاں نساخ کے تذکرے ”عقلمی شعرا“ (۱۹۱۱ء) میں ایسے متعدد شعرائے بنگال کا ذکر ملتا ہے جن کا تعلق نہ صرف کلکتہ، مرشد آباد، دھاکا اور عظیم آباد وغیرہ سے تھا بلکہ خود اردو زبان کے چھوٹے چھوٹے قصبوں اور دیہاتوں میں قائم تھے۔

نساخ کا خاندان شاہ جہاں بادشاہ کے زمانے میں، قضا کے عہد سے پرکار ہو کر شیخ آباد ضلع قریب پرآباد اور پھر بمبئی کا اور پھر دہلی جتنوں کے بعد اس خاندان کے افراد حلائی، روزگار میں بنگال کے مختلف علاقوں میں چلے گئے۔ نساخ کے والد فقیر محمد (۱۸۳۳ء/ ۱۲۵۹ء) بھی کلکتہ چلے آئے اور صدر دیوانی میں وکالت کرنے لگے۔ یہ صاحب علم انسان تھے۔ ”جامع التواریخ“ اور ”غیب الخوم“ ان کی تصانیف ہیں [عبد الغفور خاں نساخ اور ان کے بڑے بھائی عبد الغنی (۱۸۳۳ء- ۱۸۹۳ء) سمیرا، جیل جیل، سنو کونسل، روز بروز، سیاست، بھوپال (۱۲) انجمنی فقیر محمد کی تیسری بیوی کی اولاد ہیں۔ بنگال میں اردو زبان ادب کے فروغ کے تعلق سے عبد الغفور خاں نساخ کا نام تاریخی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔

ابو محمد عبد الغفور خان خالیدی، کلکتہ میں عبد الغفور (۱۲۳۹ء) کے روز، منگل کو قبل عید نماز تولد ہوئے (۳)۔ ۱۲۷۵ء تک بچہ تھیں کرتے تھے۔ [۴] پھر نساخ شخص اختیار کیا۔ عبد الغفور خاں نساخ (۱۲۳۹ء- ۱۳۰۶ء/ ۱۸۳۳ء- ۱۸۸۹ء) کے دیوان اول (دھڑ بے مثال) کی ایک فہرست کے تعلق میں یہ شعر ملتا ہے:

نساخ آتش زباں کی گور میں لگ جائے آگ
دہل کی گری کا مضمون جب سے بھر سے

اور اس کے حاشے میں لکھا ہے کہ ”مصنف در اول سخن بچہ تھیں [۵]

”تذکرۃ العصرین“ میں مامی، ناصر محمد امانہ آشتی نے نساخ شخص کے تعلق سے یہ شعر لکھا ہے جس سے نساخ شخص کی ایک نئی صورت سامنے آتی ہے:

نساخ چہ آئینہ معنی آہ
چہرہ پر دلاں نکھائی بود و سحر ہی ہم

کہ از وجہ ارباب سخن نورانی
جلوہ افروز رخ انوری و خاقانی

اور حاشیہ پر یہ لکھا ہے کہ ”از انون نکھائی و سخن سحری“ [۶] خاقانی کا نساخ ہی آئے“ (۶)

رواج زمانہ کے مطابق عبد الغفور خاں نساخ نے پہلے گھر پر تعلیم پائی اور پھر مدرسہ عالیہ کلکتہ اور ہوگی کالج

میں تعلیم حاصل کی۔ گھر، میوان سے شریع سلا تک مولوی محمد رفیع سے پڑھیں۔ نساخ، عربی، فارسی، اردو کے علاوہ انگریزی زبان سے بھی واقف تھے۔ انھوں نے اردو، فارسی کے علاوہ عربی میں بھی شعر کہے۔ چند عربی اشعار ان کی خود نوشت نساخ عربی میں بھی درج ہیں (۱۷۷۱ء) پہلے دو جلدوں "دختر بے مثال" میں لکھا ہے کہ "ازدرب و پائس انچہ در اورج تھیں خود نوشت بود عازد کتب حصار فروری و قاری و بنگلہ و انگریزی و اردو و ہندی حرف آ شاکستہ....." (۱۸۰۱ء) سات سال کی عمر سے شعر سوزوں کرنے لگے (۱۷۹۱ء) پہلے رشید الہی دہشت (محتوی ۱۲۷۳ء تا ۱۸۵۵ء تا ۱۸۰۶ء) سے اصلاح لی لیکن جب دہشت نکلنے سے ہو گئی پہلے کے قوافی انھوں نے نساخ سے کہا کہ "جب حافظ اکرام احمد صاحب عظیم نکلنے میں ہوتے تھے ان سے اصلاح لیا" (۱۸۱۱ء) نکلنے میں انھوں نے حافظ عظیم صاحب رام پوری سے ملاقات کی اور ایک زمین کی حق فروغیں انھیں دکھائیں۔ ان سے علم عروض پر حاضری حاصل کیا۔ نساخ نے نساخ کو بتائے۔ عظیم جامع کلاں انسان تھے۔ کوئی علم کوئی حرف کوئی فن نہیں تھا جس میں ان کو مل نہ ہو۔ عروض اور نساخ نے نساخ میں ایسا کمال تھا کہ ان کی ایک غزل میں کچھ سہولتوں میں ہے اور آج تک جیسا کہ نساخ نے لکھا ہے، کسی شاعر عرب و عجم کا ایسا ایک شعر بھی نظر سے نہیں گزرا۔ تہ کرہ "سخن شعرا" میں نساخ نے اس پوری غزل کی تھلیل کر کے لکھ دی ہے (۱۳۱۱ء) نساخ نے حافظ عظیم سے علم رباعی سیکھا۔ عظیم کا ذکر کی جگہ خود نوشت میں آیا ہے۔ ان کی وفات پر انھوں نے قصیدہ تاریخ بھی کہا جس سے ۱۲۹۶ء برآمد ہوتے ہیں (۱۳۱۳ء) نساخ نے غلام حسین کا تھی سے علم غزل سیکھا۔ شیخ محمد حسین گھسوی سے علم نجوم سیکھا اور اعمال حسب ریاضت سکھے (۱۳۱۳ء)

نساخ نے شروع میں محرومی کی طاقت اختیار کی اور پھر ۱۸۶۰ء کو بیٹے کاظم کو مقرر ہوئے (۱۳۱۵ء) میں سال تک انگریزی سرکاری ملازمت کی اور بنگال کے مختلف اضلاع میں مقرر ہوئے۔ جنوری ۱۸۶۳ء میں ان کا تدارک راجہ شامی ہو گیا اور انھیں ۱۸۶۳ء میں مرزا علی احمد بننے کی بیٹی اور شاہ عالم بادشاہ دہلی کی گھنجر پتی سے شادی ہوئی۔ اگست ۱۸۶۶ء میں ان کا تدارک کا ضلع بھاگپور ہو گیا اور انھیں ۱۳۸۳ء تا ۱۸۶۶ء میں ان کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا نام بھی نام منظر الحق اور خاندانی نام ابوالقاسم محمد رکھا (۱۳۱۶ء تا ۱۳۸۳ء) (۱۸۶۶ء تا ۱۹۰۵ء) نساخ کی انھوں نے اولاد تھی۔ یہ بھی شاعر تھے اور خوش گھس کر تے تھے۔ بنگال کے مشہور شاعر رضا علی دہشت (م ۱۹۵۶ء) انھیں کے شاگرد شید ہیں۔ بنگال کے دوران قیام میں نساخ چار سو لکھ اور علاج کی فرض سے دہلی گئے اور عظیم غلام مرگھنی اور عظیم محمد عباس سے علاج کرایا۔ انھیں سولہ سال کے سن سے لگے سے خون آنے کی شکایت تھی۔ قیام دہلی کے دوران مفتی محمد خالد بن آزاد، نواب ضیاء الدین خیر و درخشاں، مرزا اسماعیل خان غالب نواب مصطفیٰ خان شیلو، حسرتی، نواب محمد علی خاں رشتی، الطاف حسین حالی، خیر الدین صاحب ترجمہ بستان خیال وغیرہ سے ملاقات کا ذکر "خود نوشت" میں آیا ہے۔ نساخ شریع کلاں کی کھیلنے تھے۔ خود نوشت میں لکھا ہے کہ "میں نے اپنے سے بہتر شریع باز دہلی میں شیخ عبدالعظیم کو اور ڈاکا میں شہزادہ رحیم الدین دہلی کے صاحبزادے کو دیکھا ہے۔" نساخ کچھ بگھی، گھنچ، تاش، اور دانا بھی کھیلنے تھے (۱۸۰۱ء) یکم فروری ۱۸۸۹ء کو ۵۵ سال کی عمر میں، بیمار ہوئے اور اسی سال ۱۳ جون کو نکلنے میں وفات پائی۔

عبدالغفور خاں نساخ شہداء انسان تھے۔ دوست داری ان کا راج تھا۔ ان کے اصحاب کا دائرہ وسیع تھا۔ اپنے دور کے ممتاز صاحب علم، ادیب و شعرا ان کے مراسم تھے جن کا ذکر انھوں نے اپنی "خود نوشت" میں کیا ہے۔ غالب سے دہلی میں ملے قوافی انھوں نے اپنی مثنوی "از گہر باز" کا ایک حصہ انھیں بتایا۔ غالب نے ۱۸۶۳ء میں خواجہ غلام

لوحات خاص سے خبر کے نام اپنے خط میں لکھا کہ کوئی اپنی ٹکٹوں میں غلطی میں۔ مولوی عبدالغفور ان کا نام اور ناسخ ان کا جھکس ہے۔ بھری ان کی طاقت تھیں۔ انھوں نے اپنا دیوان چھاپے کا موسم یہ "دفتر بے مثال" لکھ کو بیچا۔ اس کی رسید میں یہ خط میں سے ان کا لکھا۔ چونکہ یہ خط مجموعہ نثر اردو کے لائق ہے، آپ کے پاس ارسال کرتا ہوں" (۱۹) اس خط میں غالب نے لکھا کہ "شیخ امام بخش طرز جدید کے موجد اور پرانی نامور روشوں کے ناخ تھے۔ آپ ان سے بہت کرہینہ مبالغہ بہ مالک ناسخ ہیں۔ تم وہاں کے روزانہ روز بان اور سرمایہ نازش لکھرو ہندوستان ہو" (۲۰)

ناسخ دیوانہ دار و زہمان کو از انسان تھے۔ سرکاری ملازمت کے ساتھ ادب و شعروں کا اور ذرا چھوڑنا تھا۔ ان کی طبیعت اور بیوقوفی کی طاقت ان کی تعالیف سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کی "خودنوشت" سے جہاں ان کے اور اس دور کے حالات پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ اردو زبان کی ابتدائی خودنوشت بھی ہے۔ ان کی دلچسپی اس بھی وسیع تھیں۔ لیکن ساتھ ہی وہ اپنے اصولوں پر قائم رہتے تھے۔ ٹکٹ میں ان کا اکتوتا دینا چار ہوا تو وہ مضطرب ہو گئے۔ لوگوں نے مشورہ دیا کہ کل اتوار سے آپ ٹکٹوں کو رات گئے تک والیں آئیں گے ہیں انھوں نے کہا کہ "سب سمجھے ہے لیکن تلخ چھوڑ کے چلا صبح ہے اور اگر ہاؤس تو روزنامہ میں کیا انھوں کا۔ اگر روزنامہ میں علاقہ بانک گنج میں رہنا انھوں تو تین روپے ہفتی کے لینے پڑے گئے۔ وہ وہاں کیوں کر لے کے صرف کروں گا اور اگر ان تین روپوں کو حساب میں نہ لکھوں اور گرفت ہوں گا کیا جواب دوں گا۔" (۲۱) اور وہ ٹکٹ نہیں گئے۔ اپنے مقدمات کی جو شکایات "خودنوشت" میں دی ہیں ان سے بھی ان کی دیانت داری اور اصول پسندی کا پتا چلتا ہے۔ وہ سفارش نہیں سنتے تھے اور مقدمات کا فیصلہ قاضی سے قانون اور ضابطے کے مطابق کرتے تھے (۲۲) اسی کے ساتھ ضعیف اور عفا کردی اور تو ہم پڑتی بھی ان کے حواج میں شامل تھی۔ دلیف تھوہے اور لوگوں پر یقین رکھتے تھے۔ جب تیسری بار قانون کا امتحان دینے کو ڈاکا میں مٹی تھیں الدین نامی شخص نے ان کو ایک آنکھ پٹی دی اور کہا امتحان کے وقت اسے چائے رہتا۔ سوال کا جواب یاد آتا چلا جائے گا۔ امتحان میں کامیاب ہونے کے لیے وہ اکال شاہ صاحب کے ہاں بھی گئے۔ اور جیسا انھوں نے کہا دیا گیا۔ چند روز کے بعد ٹکٹ سے اطلاع آئی کہ امتحان پاس ہو گیا ہے۔ اسی طرح ترقی کوٹلو کے لیے بھی دلیف نے حواج اور اس میں بھی کامیابی ہوئی۔ اس قسم کے واقعات کا ناسخ نے کئی جگہ اپنی "خودنوشت" میں ذکر کیا ہے۔ وہ پہلے شخص تھے جس نے انھیں دوپہر کے کلام روز بان پر اعتراض کیے جس سے ایک طوفان اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ سحر کر بھی غالب کے قائل برہان کے جھڑ سے سے کم نہیں تھا۔

ناسخ نے نظم و نثر میں کئی تصانیف یادگار چھوڑیں جن میں سے چند کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے۔

- (۱) دفتر بے مثال: یہ ناسخ کا پہلا اردو دیوان ہے جس کا سال قریب ۱۲۷۶ھ ہے اور جو تاپ میں مطبع مظہر انجمنیہ ٹکٹ سے ۱۲۸۰ھ (۱۸۶۳ء) میں شائع ہوا (۲۳) یہ دیوان چودہ ہزار اشعار میں سے تقریباً تین ہزار شعر انتخاب کر کے ۱۲۷۶ھ میں مرتب ہوا (۲۴) ڈاکٹر صدرا لکھن نے لکھا ہے کہ اس ایڈیشن میں اشعار غزلیات کی مجموعی تعداد ۳۵۳۹ ہے (۲۵) اس میں شروع میں تقاریر ہیں۔ دیوان کے آخر میں قطعات تاریخ ہیں اور پھر قصائد تصنیف ہیں۔ دوسری بار یہ نو لکھو رکھن سے ۱۲۸۱ھ (۱۸۶۴ء) میں شائع ہوا۔ شروع میں وہ خط جو مرزا غالب نے ناسخ کو "دفتر بے مثال" کے لئے پکھڑا تھا اور تقریباً شامل ہے۔ اس ایڈیشن میں جیسا کہ ڈاکٹر صدرا لکھن نے لکھا ہے اشعار کی تعداد (۲۷۰۰) ہے۔ پہلے ایڈیشن کے (۲۸۰۰) اشعار اس میں شامل نہیں کیے گئے ہیں۔ اضافہ صرف ایک شعر کا کیا گیا ہے

جور ہے، جہاں میں تنگ دل سے ہوتی ہے راحت کے حاصل، نہ ہونے بخیر لب سیراب ہو کر آپ آئین سے اس میں سے قطعات تاریخ و واقعات بھی نکال دیے گئے ہیں۔

اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارا دیوان امام بخش داغ کے حجاب میں لکھا گیا ہے اور چونکہ اس دیوان کو داغ کے مقابلے میں پیش کیا ہے اس لیے ایک تو کم بیش ۱۲۵۵ھ میں انھوں نے اپنا کھس گجور سے نسخہ کر لیا، جو داغ کا سینہٴ سہاگہ ہے اور اپنے دیوان کا نام بھی داغ کے ”دختر پریاں“ (۱۲۴۷ھ) کے مقابلے میں دختر بے مثال (۱۲۵۶ھ) رکھا تاکہ پڑھنے والے کا ذہن دیوان داغ کی طرف جائے اور وہ نسخہ کے کام کا مقابلہ داغ سے کرے۔ داغ اس دور میں ”طرز جدید“ کے سوجدہ اور اس رنگ کے سب سے بڑے شاعر تھے۔

(۳) اشعار و نسخہ: یہ نسخہ کا دوسرا دیوان ہے۔ یہ بھی ”دختر بے مثال“ کے ساتھ اسی سال (۱۲۴۷ھ) ۳۷۱ھ) مطبع نول کشور کھینٹو سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر عبدالحمید نے اشعار کی مجموعی تعداد ۲۹۸۲ بتائی ہے۔ اس میں قطعات، درباہیات، ایک باقیہ، ۳۴۴ غزلیں اور دو نئے، محرق اشعار اور ایک شلت ہے۔ یہ دیوان بھی داغ کے طرز جدید میں لکھا گیا ہے۔ نسخہ اور رعایت نقلی کا طرح طرح سے استعمال کر کے متعلقہ دوسووں میں متعدد غزلیں بھی ہیں۔ دو سے سات غزلیں تک اس دیوان میں ملتے ہیں۔ لفظی لحاظ سے اس دیوان کی غزلوں میں سجاوٹ اور آرائش بہت ہے۔ یہاں داغ کا طرز جدید اپنے عروج پر ہے۔ اس دیوان میں مومن کی زمیوں میں بھی غزلیں بھی لگی ہیں اور چاروں معلوم ہوتا ہے کہ اب وہ کسی دوسرے رنگ سخن کی تلاش میں ہیں۔ نسخہ نے پہلا سفر دہلی رمضان ۱۲۸۳ھ / ۱۸۶۷ء میں، دوسرا، جنوری ۱۸۷۰ء میں، تیسرا، قیام آباد کا کدبانے میں اور چوتھا ۲ اکتوبر ۱۸۸۵ء کو کیا۔ دہلی میں انھوں نے مستاعروں میں شرکت کی، وہاں کے شعراء سے ملے اور دہلوی رنگ سخن سے آشنا ہوئے۔ یہ اثرات آجیدان کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ ”ارمغان“ زیادہ تر دہلوی رنگ سخن میں ہے:

(۳) ارمغان: یہ نسخہ کا تیسرا دیوان ہے۔ یہ تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۲۹۲ھ برآء ہوتے ہیں۔ محمد عبدالرحمن شاہ کر نے تاریخ مطبع دیوان بھی جس سے ۱۲۹۳ھ نکلے ہیں۔ یہ دیوان نکاحی پرئیں کان پور سے ۱۸۷۰ء میں شائع ہوا۔ اس میں غزلیں اور محرق اشعار کے علاوہ قطعات، مقطعات، درباہیات اور صمیمیات بھی شامل ہیں۔ اس دیوان میں بیشتر تکرر ہیں اور قطعات تاریخ ان شعراء کی بھی ہوئی ہیں جو بنگال میں مقیم تھے یا وہاں کے باشندے تھے۔ اس دیوان پر، پہلے دونوں دواویں کے برخلاف، رنگ دہلی کا اثر نمایاں ہے۔ اس میں غالب، فوسن، جرات، شیلہ، حالی، جبرو، سادگ و غیرہ کی زمیوں میں بھی غزلیں ملتی ہیں۔

(۴) ارمغانی: یہ نسخہ کا چوتھا اور آخری دیوان ہے۔ ”ارمغانی“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے سال تالیف ۱۳۰۲ھ برآء ہوتا ہے۔ یہ دیوان مطبع نائی کھینٹو سے ۳ دسمبر ۱۳۰۲ھ / نومبر ۱۸۸۶ء میں شائع ہوا۔ صلی ۷۶ تک غزلیات ہیں اور ان کے بعد حروف تہجی کے لحاظ سے مطالع کو ترتیب دیا گیا ہے۔ اس کے بعد صمیمیات آتے ہیں اور پھر قطعات تاریخ واقعات آتے ہیں جو آج بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس قطعات میں امام بخش صہبائی (م ۱۲۷۳ھ)، نواب یوسف علی خان راجپور (م ۱۲۸۸ھ)، سز کہ شیم خن (۱۲۹۹ھ)، مشکوی فرید داغ (۱۳۰۰ھ)، ترتیب دیوان مرزا خاں داغ (۱۳۰۲ھ) غیاث الدین احمد خاں نیرودہ خاں (م ۱۳۰۲ھ) وغیرہ کے قطعات شامل ہیں۔ تقریباً اس میں نواب مرزا خاں داغ کا قطع ملتا ہے جس کے چاروں مصرعوں سے سال ترتیب (۱۳۰۲ھ) برآء ہوتا ہے۔ یہ دیوان بھی دہلوی رنگ میں کہا گیا

ہے۔ اس دوجان کی فطرتوں پر سوسن کا اثر نمایاں ہے۔ جیسے پہلے دو دوجان میں غار بیت، مضمون، آفریقہ اور معانی بدائع کا گہوارہ ہے اسی طرح ارغوان اور اردو معانی میں داخلیت، جذبہ و مشاہدہ اور سادہ گوئی کا واضح اثر ہے۔ ارغوانی اس رنگ میں نساغ کا قاطبی ذکر دوجان ہے۔ اردو معانی کے ایک دوجان پر نساغ کی طبعیت، طبعیات بھی دلی گئی ہے جس میں ارغوانی کے علاوہ زبان، رنگ، قصہ، تنقید، دفتر بے مثال، چتر فیض، شاہد عشرت، سخن شعرا، مرغوب دل، اشعار نساغ، گنج قوارخ، قلم پارسی، ارغوان، کلمہ قوارخ، انتخاب، منظر معارف، تراش کاغذ، تاریخ الفاضلین، بارخ نگر معارف، یہ قطعیت نساغ: "سواغ عمری نساغ" کے نام دوجان ہیں۔

(۵) چتر فیض: فرید الدین عطار کی مشہور زبان تصنیف "چند نامہ" کا اردو ترجمہ ہے جسے نساغ نے ۱۳۷۶ء میں اپنے مجموعہ کی تعلیم و تربیت کے لیے کیا۔ پہلی مرتبہ یہ ترجمہ مطبع منظر المصالحہ کلکتہ سے ۱۳۸۰ء میں "دفتر بے مثال" کے ساتھ شائع ہوا جس کا ذکر نساغ نے اپنی "خودنوشت" میں کیا ہے: "اسی سال میرا دوجان اول موسم بہتر بے مثال اور اردو ترجمہ چند نامہ عطار موسوم بہ چتر فیض کلکتہ میں چھپ گیا" (۲۶) یہ ترجمہ کم از کم پانچ مرتبہ نول کشور کلکتہ سے شائع ہوا۔ چند نامہ کا ایک اردو ترجمہ "چتر فیض" نامی کے نام سے جان گل کرست کی طرف تالیف پر میر یحیٰی الدین فضل، دہلوی نے بھی ۱۳۸۸ء/۱۸۰۳ء میں کیا تھا جو غیر مطبوعہ ہے (۲۷) نساغ کا یہ ترجمہ دہلی و چست اور دہلی و جلادہ اردو کے مطابق ہے۔

(۶) شہادہ عشرت: نساغ کی تصنیف "سرایاے سراپا لہ شا" کا تاریخی نام (۱۳۸۰ء) ہے جو (۱۷۷۱ء) اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں ۱۲۴ عنوانات کے تحت محبوب کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ سراپا نگاری انیسویں صدی کا مقبول و پسندیدہ رجحان تھا۔ نساغ نے چھوٹی بحر میں، رواں و صاف انداز میں، اسے شہابی کی فطرت میں نظم کیا ہے جو ۱۳۹۱ء/۱۸۷۳ء میں مطبع نول کشور کلکتہ سے شائع ہوئی۔

(۷) مرغوب دل: نساغ نے اپنی "خودنوشت" میں لکھا ہے کہ "دراغ شای میں میں نے ایک سراپا موسوم بہ "شہادہ عشرت" اور مجموعہ رباعیات فارسی موسوم بہ "مرغوب دل" لکھا۔ دہلی کلکتہ میں چھپ گئے ہیں۔ وہیں تذکرہ سخن شعرا بھی مرتب ہو گیا" (۲۸) "مرغوب دل" ۱۳۴ فارسی رباعیات کے اس مجموعے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۸۲ء پر آدھ ہوتے ہیں۔ مرغوب دل کلکتہ کے بعد مطبع نول کشور کلکتہ سے ۱۳۹۱ء/۱۸۷۳ء میں شائع ہوئی۔ نساغ نے ان رباعیوں میں منافع فطری، معنوی کو بڑی چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ یہ رباعیاں تاریخ کے رنگ سخن میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اردو کے بجائے فارسی زبان میں لکھی گئی ہیں۔

(۸) گنج قوارخ: یہ نساغ کے قصائد تاریخ کا مجموعہ ہے جس کا سال ترتیب ۱۳۹۰ء اور سال اشاعت ۱۳۹۱ء/۱۸۷۳ء ہے۔ اس میں تاریخی فارسی زبان میں لکھی ہیں اور اردو میں بھی۔ نساغ نے احترام کے ساتھ حضور اکرم سے لے کر صحابہ کرام، مصلیٰ، ائمہ دین، مسلمانین اور شعرا و فیروہ کی تاریخیں لکھی ہیں۔ اس میں بہت سی تاریخی لکھی بھی ہیں جن سے نساغ کے حالات زندگی، اصحاب و اقارب اور خاص خاص واقعات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بعض ایسی کتابوں و رسائل اور دہلی کی تاریخیں بھی ہیں جو اب نایاب ہیں۔ نساغ کو تاریخ گوئی پر کمال قدرت حاصل تھی۔ "گنج قوارخ" ایک قاطبی مجموعہ ہے۔

(۹) کلمہ قوارخ: یہ بھی قصائد تاریخ کا مجموعہ ہے اور گنج قوارخ کا حصہ ہے۔ "کلمہ قوارخ" تاریخی نام ہے جس

سے ۱۲۹۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ اس پر کہیں بھی سال طاعت درج نہیں ہے۔ ”رسالہ مہمانی“ اس مجموعے کی آخری تاریخ ہے جس سے ۱۲۹۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں لکھے گئے قطعات تاریخ کو جو مختلف شعرا اور اہل علم نے کہے ہیں، اگر اشاریوں کے ساتھ مرتب کر دیا جائے تو ہماری تاریخ کے بہت سے پوشیدہ گوشے سامنے آ کر اسے روشن کر دیں گے۔

(۱۰) مظہر معراج: تاریخ نے جو حصے کہے تھے وہ چند صفحات پر مشتمل اس مفکر سے رسالے میں مع مل جل کر دیے گئے ہیں۔ اس میں ۳۹ حصے ہیں جن میں سے ۲۹ قاری میں اور (۱۰) اردو میں ہیں۔ یہ رسالہ مطبعہ بحر العلوم کھنڈر سے شائع ہوا اس کا سال تالیف ۱۲۹۶ء اور سال اشاعت ۱۳۰۲ء ہے۔

(۱۱) قرآنہ خاصہ: تاریخ کی (۱۵۱) اردو و راجیوں کا مجموعہ ہے جس میں تاریخ کے دیوانہ دوم (اشعار و تاریخ) کی ۸ اردو دیوان سوم (ارمغان) کی (۳۵) راجیات بھی شامل ہیں۔ ان راجیات کو ردیف دار مرتب کیا گیا ہے۔ ”قرآنہ خاصہ“ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۲ء برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس کا سال اشاعت ہے۔ اس کا ایک نام ”مرغوب جاں“ بھی ہے۔ ان راجیوں میں مرقع ہے اور یہ رنگ تاریخ سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں سادگی و برکتی، ہندو دھرماس نے شعری تاخیر و سادگی ہے۔ یہ راجیات کا ایک دل چسپ و دل پذیر مجموعہ ہے۔

(۱۲) قرع الضالین: اس کا پہلا نام ”رسالہ رو واپنی کسی پھرہ اسٹیلین فی اردو فی طیر المستندین“ ہے۔ اس رسالے میں مومن خاں مومن کی ان راجیوں کا رنگ ہے جن میں انھوں نے اپنے واپنی (اہل حدیث) عقائد کا اظہار کیا تھا۔ تاریخ کی ان جہانگیر راجیوں کا لہجہ قرع اور زبان فصیحہ ہے۔ یہ رسالہ مطبعہ حاشی الاسلام دہلی سے ۱۳۰۳ء میں شائع ہوا۔

(۱۳) بارغ فکر معروف: یہ مقطعات تاریخ: ”بارغ فکر“ اس کا تاریخی نام ہے۔ اس کا سال تالیف ۱۳۰۳ء اور سال اشاعت رمضان المبارک ۱۳۰۴ء جون ۱۸۸۵ء ہے۔ ۳۳ صفحات پر مشتمل یہ رسالہ تاریخ کے (۱۳۶) قطعات کا مجموعہ ہے جس میں وہ (۷۹) صفحے بھی شامل ہیں جو قطعات میں مستعمل معبود قرع کے اڑنے و چڑھنے آئے ہیں۔ ۱۳۰۶ء میں تاریخ نے ”قطعہ منتخب“ کے نام سے قطعوں کو شعرا کا ایک تذکرہ مرتب کیا تھا تاہن ابھی تذکرے کے تعلق سے ۱۳۰۳ء میں انھیں اپنے قطعات رنگ سے شائع کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اس مجموعے میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جو دیوان دوم (اشعار و تاریخ) اور دیوان سوم (ارمغان) میں شامل تھے۔

(۱۴) نصاب اردو زبان (حصہ دوم): یہ نصاب لکھتے پندرہ مئی کے اہل اے کے امتحان کے لیے تاریخ نے مرتب کیا جو ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر صدر الحق نے لکھا ہے کہ یہ مطبوعہ نسخہ ان کی نظر سے گزرا ہے۔ اس میں صرف غزلیات اور قصائد کا انتخاب شامل ہے۔ یہی کتاب ۱۸۶۳ء میں ”منتخبات دوادہ منی شعرائے ہند“ کے نام سے کہتیاں ناولیس کے دیباچے کے ساتھ شائع ہوئی۔ [۲۹۶]

(۱۵) نقد قاری: ۱۸ صفحات پر مشتمل اس رسالے (مطبوعہ نول کشور لکھنؤ جولائی ۱۸۷۲ء) میں ایرانی و کالی اور ہندوستانی قاری کو شعرا، بزرگان، دین اور مصنفین کے کام و غیرہ کے قاری کا کام کا انتخاب پیش کیا گیا ہے [۳۰]

(۱۶) زبان ریختہ: ”رسالہ ریختہ“ زبان اردو کے معنی ”کا تاریخی نام“ زبان ریختہ“ (۱۸۷۵ء) ہے۔ اردو زبان میں سولہ صفحات پر مشتمل یہ مفکر سار سال ۱۲۹۶ء/۱۸۷۳ء میں نول کشور لکھنؤ سے پہلی بار شائع ہوا اور وہیں سے

۱۳۰۸ھ/۱۸۹۰ء میں دوبارہ شائع ہوا۔ نساخ نے اس رسالے کی وجہ تفسیل یہ بتائی ہے کہ جب ”آبِ ناز“ ذاتی مضامین بلند اس ذریعہ ہندو کے سامنے دل پر پر تو لگن ہوا شعرائے حقیقین و حاضریین زبان اردو کے اشعار کہنے لگا، ان کی زبان اور محاورے میں بہت لائق پایا گیا۔ بے حقیقین کو صحت چست دہم ملی، خوب تفتیش کی، برسوں اسی فکر میں رہا۔۔۔ بارے جب بہت سے دیوان اور ترجمہ کر کے نظر سے گزرے، بہت سی اردو کتابیں دیکھیں پھر مسئلہ اس کے حل ہو گئے۔۔۔ جب ہی میں آ پاکر زبان اردو کی کیفیت کو دل سے زبان پر لائیں کہ اردو کس زبان کو کہتے ہیں اور جب تشبیہ اس کی کیا ہے اور نظم اردو کو کس طرح پر تعمیر و جدل واقع ہوا اور کس عہد کے شعرا کی زبان کا کیا طرز تھا؟ (۳۱) یہی اس مختصر رسالے کا موضوع ہے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ زبان فارسی و ترکی میں اردو لکھ کر کہتے ہیں اور چونکہ یہ زبان لفظی و حضوری و ادبیت ادا کرنے کے لیے اس کا نام اسی طرح اردو پر کیا جس طرح جس زبان میں حاضرین و بار زبان و رنگ و سلاطین لکھ کر کہتے تھے اس زبان کو اردو ایک سلطان کی طرف منسوب کر کے دہی کہتے تھے۔ (۳۲) نظم اردو کو کہتے ہیں کہ وہ یہ زبان کی ہے کہ معماروں کے محاورہ میں دیکھنا اس مصداق کو کہتے ہیں جس کو اردو عمار کے اصطلاح کے واسطے چندا جز الفاظ کے کہلاتے ہیں اور چونکہ زبان اردو کے نظم میں بھی مختلف زبانوں کو ملا کر استعمال کرتے ہیں اس لیے اس کا نام ریختہ رکھا۔ لیکن یہ بات چہری طرح درست نہیں ہے۔ اس رسالے میں اختصار کے ساتھ اردو زبان کی تاریخ پر روشنی ڈال کر کئی شعرائے اردو کے اشعار بھی دیے ہیں اور دلی دلی کو ”سرا“ و اقران و امثال“ لکھا ہے اور دلی کے چالیس شعرو دیے ہیں۔ یہ بھی لکھا ہے کہ میرزا مظہر جانجانا پہلے شخص ہیں جنہوں نے زبان قدیم کی اصطلاح کی اور ریختہ کو طبر ناموس الفاظ سے خالی کیا۔ میر درد، مولو، میر و فیروز کا ذکر کر کے ان کے اشعار دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”ان لوگوں نے زبان قدیم میں وہ صرف کیا کہ ایک طرز جدید پیدا ہوا یعنی لفظی سے حرفت، لفظ اچھڑے حرف کی لفظ اور حروف و آواز جو ناسے حرف و آواز کو الگ و جدا اور باتوں اور اداں و فیروزہ الفاظ کے علاوہ صبح کو آوازوں سے بدل دیا اور قدیم، دہی، پانی، درجن، سانچہ، برہ، آگن، و جن و فیروزہ الفاظ کو ترک فرما کر (۳۳) لکھا ہے کہ اسی زبان میں جرات، مصحفی، انشا، میر حسن، فیروز دہلی و فیروز نے شعر کہے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ اسی زمانے میں مثنوی الفاظ مثلاً پیکان، چنگیزی الفاظ بلام کرا، پاؤ (پاؤخان)، فراتیں لفظ فرامین، ماگر بی بی الفاظ بلی، کاج، کاجک، زبان اردو میں داخل ہو گئے۔ (۳۴) اور جب ذاتی و مومن، غالب، دہانچ، آتش کا دور آقا تو انہوں نے زبان اردو کے روزمرہ کو طبع صاف کیا اور کلام کو فصاحت و بلاغت سے ہمہ دیا اور اس زبان کا رجحان یا بوجا یہ کہ وہ فارسی کے ہم پلہ ہو گئی۔ اس رسالے کے لکھنے میں نساخ نے دوسری کتابیں مثلاً ”نکات الشعراء“ و فیروزہ سے استفادہ کیا ہے لیکن مرزا جان طبع کے دیوان ”نگارہ مضامین“ کے دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ ”نساخ کا رسالہ طبع کے دیباچے پر مبنی ہے“ (۳۵)

لیکن مظہر جانجانا سے مرزا غالب تک وہ انتخاب کلام مختلف ہے جو ان شعرا کا اس رسالے میں درج کیا ہے۔

(۱۷) سوانح عمری نساخ (خودنوشت): اپنے دیوان چہارم ”ارسطائی“ (سال ترتیب ۱۳۰۴ھ سال طباعت ۱۳۰۴ھ/۱۸۸۶ء) میں اپنی فہرست تصانیف کے ساتھ اس کتاب کا نام ”سوانح عمری نساخ“ درج ہے جب کہ اس کتاب کے مرتب ڈاکٹر مہدیسبحان نے اس کا نام ”خودنوشت سوانح حیات نساخ“ لکھا ہے جو شاید ایک سوانحی نکتہ سے ۱۸۸۶ء میں شائع ہو چکی ہے۔ ارسطائی کے سال اشاعت ۱۸۸۶ء میں درج فہرست تصانیف سے معلوم ہوا کہ

۱۸۸۶ء تک "سوانح عمری نساخ" لکھی تو چالیس تھی لیکن اس کا صاف مسودہ (مسیودہ) تیار نہیں ہوا تھا۔ یہ "خودنوشت" اس میں ایک بزرگ نے ہم لوگوں سے مخاطب ہو کر "الفاظ پر بے رہائی سے ختم ہو جاتی ہے۔ اس میں آخری واقعہ قواب عبداللطیف کے بچپان میں وزیر مقرر ہونے کا لکھا ہے جو ۱۸۸۶ء کا واقعہ ہے (۳۶) اس سے بھی معلوم ہوا کہ "ارمغانی" کی اشاعت ۱۸۸۶ء کے وقت نساخ نے اپنی "خودنوشت" کا پہلا مسودہ تیار کر لیا تھا لیکن اپنی بی بی "سرکاری مصروفیات کے باعث اسے صاف نہ کر سکے تھے۔ دنیا ترست یکم فروری ۱۸۸۹ء بھی قریب تھا۔ یہ کام انھوں نے راجا ترست کی رخصت پر چلے جانے کے فوراً بعد شروع کیا اور انکی مسودہ کو ان کا ہی صاف کر پاتے تھے جتنا مطلوبہ صورت میں آتا رہے مانتے رہے کہ پتا ہو سکے کہ ۱۳ رجب ۱۲۹۹ء کو کوفات چائے لگئے جس طور پر "خودنوشت" کے آخری الفاظ: "مخاطب ہو کر" آئے ہیں کہ وہ جملہ بھی مکمل نہ کر سکے اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اس لحاظ کی طبیعت اچانک اور بہت خراب ہو گئی اور غم کو دیکھ کر چھوڑنا چاہا۔ اسی وجہ سے ان کا "تذکرۃ العاصرین" جو زیر طبع تھا، ادھر ادھر کیا۔ جوہر "تذکرۃ العاصرین" کے ادھر ادھر جانے کی ہوئی وہی وجہ "خودنوشت" کے مکمل نہ جانے کی ہوئی۔ قرآن کی یہی کہتے ہیں کہ یہ نوز نساخ کا لکھا ہوا ہے۔ ڈاکٹر عبدالرحمان نے نساخ کا ایک خط نام نواب سید محمد آزاد کو بھی اس خودنوشت کے ساتھ شائع کیا ہے جس کا طرز خط وہی ہے جو خودنوشت کے خطوط کا ہے۔ "سوانح عمری نساخ" مسیودہ واحد مکتوم میں لکھی گئی ہے اور اسی لیے بلاشبہ یہ خودنوشت ہے اور اردو زبان میں انیسویں صدی کی ایک مکتوم شخصیت کی پہلی قابل ذکر خودنوشت سوانح عمری ہے۔

اس خودنوشت کو چھپتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اس میں واقعات و حالات زندگی زمانی ترتیب سے پوری طرح بیان نہیں کیے گئے ہیں اسی لیے قدم قدم پر ادھر سے یہاں کا احساس ہوتا ہے۔ نساخ نے اپنے اسلاف، اپنے والدین کی واقعات و حیات کا سچا سچا ابتدائی تعلیم، تعلیمات کی حلق، شعر و شاعری کے شوق اور مولوی رشید الدینی اور خانقاہ اکرام حیلیم سے اپنی شاعری کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ خود ان کے پہلے شاگرد طوطی بی بی بخش مخزون کشمیری تھے اور اس دلچسپ واقعہ کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے۔ اپنی محرومی کی ابتدائی ملازمت کا ذکر کر کے ۱۸۶۰ء میں ڈپٹی مجسٹریٹ کے عہدے پر فائز ہونے کی تفصیل دی ہے۔ مشہور مستشرق ای۔ بی۔ کاول کا ذکر بھی کیا ہے جس نے ان سے اردو فارسی سیکھی تھی۔ ۱۸۷۵ء کی ہجرت ہند کا ذکر بھی خودنوشت میں آیا ہے جس سے اس وقت کے کلکتہ کی صورت حال سامنے آ جاتی ہے۔ کلکتہ میں اپنی ان تصانیف کا ذکر بھی کیا ہے جو انھوں نے مکمل نہیں کیا شائع ہوئیں مثلاً ۱۸۶۳ء کے واقعات کو جان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "اسی سال میرا دو جوان اول موسوم بہ دختر بے مثال وارد ہوا جسے چند ماہ عطار موسوم بہ چتر فیض کلکتہ میں چھپ گیا" ۱۳۷۰ راج شاعی کے دوران قیام کے بارے میں لکھا ہے کہ "راج شاعی میں میں نے ایک مرثیہ موسوم بہ شاد مغرت اور مجموعہ رباعیات فارسی موسوم بہ مرثیہ دل لکھا۔ دونوں کلکتہ میں چھپ گئے ہیں۔ وہیں تذکرہ جن شعرا بھی مرثیہ ہو گیا" ۱۳۸۰ء کا ذکر بھی میں لکھا ہے کہ "بھٹی دیوان دوم موسوم بہ اشعار نساخ مرثیہ ہوا" ۱۳۹۰ء کا میں شیراز میں موسوم بہ ارغوان اور گنج قوافل، جس میں تاریکیں ہیں، مرثیہ ہوا اور چھپ گیا اور "مکتوب لکھنؤ" مکتوب چارمضامات، جو مرزا جواد میر انھیں کے مرثیوں پر ہوئے، مرثیہ ہوا" ۱۴۰۰ء اس خودنوشت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ دس سال سے کس سال تک کہاں قیام کرتے رہے اور وہاں کیا واقعات پیش آئے۔ وہاں کے لوگ کیسے تھے۔ مقدرات کے بارے میں دلچسپ تفصیلات درج کی ہیں۔ شریع کی مہارت اور اس کو

پھوڑنے کا بھی ذکر کیا ہے۔ خود نوشت میں ان ملاقاتوں کا حال بھی بیان کیا ہے جو اس دور کی اہم و معروف شخصیات سے ان کی ہونٹیں۔ لکھا ہے کہ برہیل میں متحدے میں نے بذریعہ نجوم کے فیصل کیے۔ برہیل کے لوگوں کو متحدہ بازی کا بہت شوق ہے۔

نیا برہن کے مشاعرے میں شرکت کا حال بھی لکھا ہے اور وہ طرزی لزل بھی مدح کی ہے جو نساخ نے وہاں چڑھی تھی اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”اہل کھنڈ میں سے ایک شخص میری طرف تاحلب ہوا اور کہا کہ دیکھیے ذرا غور سے کیا ہے شعرا کو کہتے ہیں“ (۳۱) سوال چاہی کی زمین میں نساخ نے جوٹن لکھا وہ بھی درج کر دیا ہے جس میں ایک مصرع اردو اور ایک مصرع عربی میں ہے۔ راج شاسی میں اپنی شادی کا ذکر کیا ہے جو مرزا کا بیٹا بہت کی بیٹی اور شاہ عالم بادشاہ کی سکو پاتی سے ہوئی تھی (۳۲) قیام راج شاسی کے دوران طوقاٹوں کی چاہ کا برس کا حال بھی بیان کیا ہے۔ جب بانکا (بھانچھور) کا تاراج ہوا تو ان کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا تاریخی نام مظہر الحق (۱۲۸۳ھ تا ۱۸۶۷ء) اور عام ایوان اسماء رکھا گیا (۳۳) اسی زمانے میں وہ چار ہو گئے اور رخصت کے علاوہ کے لیے دہلی گئے۔ اہل دہلی کے بارے میں لکھا ہے کہ ”دہلی کے لوگ ٹھوٹا دھسے ہیں۔ دل دریاں ایک ہے“ (۳۴) لکھنؤ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”یہاں کے آٹھ لوگ زبانی محبت بہت دکھلاتے ہیں لیکن دل میں کچھ نہیں ہے۔ لکھنؤ کے لوگ باتیں خوب دیتے ہیں“ (۳۵) نساخ نے اپنے چاروں مفروضہ کا ذکر کیا ہے۔ سلسلے کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سلسلے میں مرزا دروڑے کا اسیر ہوا ہے چاہے کہ میں نے نہیں دیکھا نہیں۔ کسیاں تک مرزا چڑھتی ہیں لیکن عوام الناس اس طرح پر مرزا چڑھتے ہیں کہ گویا عورتیں شہر وری سے فراموش کرتے ہیں“ (۳۶) اڑھاکا کے بارے میں لکھا کہ ”اڑھاکا میں مولود خوانی ٹھیک مرچہ خوانی کے طور پر رائج اور سر کے ساتھ ہوتی ہے“ (۳۷) اڑھاکا کی ایک قوم کا ذکر کیا ہے جو پور پرست ہے۔ لکھا ہے کہ ”ان کا عقیدہ اس قسم کا ہے کہ پور کے ہاتھ پرست کرتے ہی سے اس کو بہت میں داخل کرنا خدا پر فرض ہو جائے گا اور وہ لوگ جو کوٹہ اور رسول سے بڑھ کر جانتے ہیں“ (۳۸) جب چچمی پور دہلی گئے تو لکھا کہ ”اس وفد جو گیا تو دیکھا کہ وہاں کے بعض بعض ہندو مسلمان انگریزی کپڑے پہنتے گئے ہیں“ (۳۹) انواب مرزا خاں دارغ سے ملاقات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اس وفد دہلی میں انواب مرزا خاں دارغ سے خوب ملاقات دی۔ ایک بار انھوں نے چچی پٹی میں مجھ سے کہا کہ آپ نے دعا کی۔ میں نے کہا کہ نساخ میں تو دعا نہیں بلکہ دارغ میں دعا ہے۔ دارغ دعا کے جسم سے“ (۴۰)

برادری تصنیف اپنے دور کی ترجمانی کرتی ہے اور خود نوشت ایک طرف تو اس شخص کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنی داستان حیات خود بخود بار بار ہے اور ساتھ اس دور کی بھی جس میں وہ لکھی جا رہی ہے۔ یہ دونوں پیلونساخ کی سوانح عمری میں بھی موجود ہیں۔ یہ وہ دور ہے جب انگریزی راج مستحکم ہو گیا ہے اور جدیدی کا کل معاشرے کے اندر ظاہر ہونے لگا ہے۔ نساخ کے ہاں پرانی قدریں بھی موجود ہیں لیکن وہ قدریں بھی نمایاں ہو رہی ہیں جوئی حکومت اور اس کی پالیسی کے نتیجے میں ابھری ہیں۔ یا اثرات لباس میں بھی نمایاں ہو رہے ہیں اور ادب پر بھی چڑ رہے ہیں۔ اب تک کن جہری اور بیٹے مراد جی تھے۔ اب رفو رفو جھوسی سال اور بیٹے ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے ابتدائی دور میں پہلے قری سال لکھا جا رہا تھا اور جھوسی کو اس کے بعد درج کیا جاتا تھا۔ نساخ کے دور تک آتے آتے اب کتابوں میں سال طاعت پہلے جھوسی والا جا رہا ہے اور جھری اس کے بعد لکھا جا رہا ہے یا صرف جھوسی ہی لکھا جا رہا ہے حتیٰ کہ قصائد تاریخی جو پہلے صرف جھری میں لکھ لے جاتے تھے اب جھوسی میں بھی لکھ لے جا رہے ہیں۔ یہ صورت

نثرِ فارسی کے اس بھی ملتی ہے اور نثرِ اردو کے اس بھی۔ اسی طرح انگریزی زبان کے الفاظ کی تعداد بھی بڑی چال کی زبان کے ساتھ تحریر میں بھی بڑھ رہی ہے۔ مثلاً اللہ تعالیٰ کے اس بھی یہ الفاظ ملتے ہیں اور رنگ و تاج کے اس بھی۔ خود نثر کی خود شہت میں متعدد انگریزی الفاظ اردو نثر میں اس طرح مل رہے ہیں جیسے وہ ہماری زبان ہی کا ذخیرہ الفاظ ہوں مثلاً یہ چند خطے دیکھیے جن میں نثر کے سب ضرورت انگریزی الفاظ یا تلفظ استعمال کیے ہیں۔

(۱) دو زمینداروں میں مقدمہ ہو اور پائی کورٹ میں وہ مقدمہ عدالت میں دائر ہوا (ص ۱۱۰)

(۲) ایک بوڑھا گراس کوڑھیلی گھسیڑا گھاس کا تاتھا (ص ۱۱۱)

(۳) آپ نے جو قاضی صاحب کے ہنگامہ کا مقدمہ کوڈس کیا ہے قاضی صاحب نے موافق کیا ہے اور صاحب مجلس عدالت مقدمہ کو پائی کورٹ میں آپ کا حکم روکے کوٹھیں گے (ص ۱۱۲)

(۴) لاہور کو دفعت میں رچرٹ کر دیے (ص ۱۱۳)

تہذیبی، لسانی، معاشرتی، سیاسی و تعلیمی سطح پر اثرات وقت کے ساتھ کر رہے ہوتے گئے۔ جب عمرانیات بدلتی ہیں تو احکامات بھی بدل جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ محکمہ تہذیب حاکم تہذیب کے بگڑ اور نئے صورت کو قبول کر لگتی ہے اور اس کی بنیادیں مٹ گئی ہیں۔ انیسویں صدی میں برصغیر کی تہذیب کے ساتھ کیا ہوا۔

نثر کے جو اسلوب بیان اپنی خود شہت میں استعمال کیا ہے وہ عام بول چال کی زبان پر مبنی ہے۔ اس میں خود قصہ ہے جو اس دور کی نثر میں نظر آتا ہے اور فارسی زبان کے ذریعہ اثر اردو اسلوب پر حاوی تھا بلکہ یہاں انگریزی زبان کا اثر، فارسی زبان کے اثر پر غالب آ کر بول چال کی زبان کو استعمال کرنے کی ترغیب دے رہا ہے۔ نثر کے جو اسلوب استعمال کیا ہے وہ بالکل سادہ اور رواں اسلوب ہے جس میں نہ استعارے کا بیج ہے اور نہ شاعرانہ رنگ ہے۔ نثر نے پہلی بار اردو نثر میں لکھی۔ ان کی تصانیف میں اکثر اردو نثر استعمال ہوئی ہے لیکن اس کا ادھک دی ہے جو اس زمانے میں ادبی و علمی کتابوں میں صریح تھا مثلاً ”خمن شعرا“ کے دیباچے کے یہ چند خطے دیکھیے۔

(الف) ”چچا میرزا محمد عبدالغفور خاندانی محکم پرنسٹن۔ کتب لہجہ انجمن سلطان دکن کی خدمت میں عرض رسا ہے کہ یہاں خود باقی عمر میں نیم شعور کی آمد آ رہی ہے اور فرسوز و شاد افغانے سن و سال میں صحت بھی نہ تھا کہ میں سودائے مگر دیان متضامین پیدا ہوں۔ دل فنی لیان معانی کا شیدا ہوں۔ کلام اساتذہ کا شوق رہا۔ فیروں کے سخن سے ذوق رہا۔۔۔۔۔۔“ (ص ۳)

یہ دو شعر ہے جسے اہل علم و ادب پسند کرتے تھے۔ اگر کوئی عام زبان میں اپنی بات کہتا تھا تو وہ حامل ذکر نہیں بھی جاتی تھی۔ جب میرامن نے سادہ زبان میں ”باغ و بہار“ لکھی تو اس پر معذرت کا اظہار کیا لیکن اب ہواؤں کا رخ بدل رہا تھا اور نئے اثرات اس تہذیبی فضا کو بدل کر نئے لسانی فن کو جنم دے رہے تھے۔ نثر کے اپنی خود شہت میں ایسی نثر استعمال کی ہے جس کے سنے ہانے آج کی نثر سے مل جاتے ہیں۔ اس کا رنگ، اس کا مزاج، اس کا انداز اور اس کا لہجہ محمولہ بالا نثر سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں خطے کی ماضیت فارسی اثر سے آلود ہو کر لکھی صفت میں سفر کر رہی ہے۔ بول چال کی زبان حاوی آ رہی ہے اور استعارہ و ہم توڑ رہا ہے۔ بیان کی رنگینی سادگی میں تبدیل ہو رہی ہے اور سادہ اور عام زبان میں نفس متضامن اور کرنے پر دیا جا رہا ہے، جس سے نثر نے یہ صورت اختیار کر لی ہے:

(ب) "سلبت" بریال و تجربہ پر آپ کے خلق کے لوگوں کو خدا کا خوف ہے، خدا رسول کا طرف ہے۔
آدمیوں کا طرف ہے اور نہ صفت، نہ صروت، کچھ نہیں۔ زن و شوہر میں، باپ بیٹی میں، ماں بیٹی، بھائی بھائی
میں، بہو بہوش جو محبت ہونا چاہیے نہیں ہے۔ سب کو غلط روٹی کی فکر ہے۔ ہر شخص چاہتا ہے کہ تھوڑے کچھ ہے
میرے ہاتھ آتے اور دوسرے مزاج و اقربا میرے دست نگر ہوں۔ بیشتر لڑکے اپنے والدین کو ستاتے
ہیں۔ بیشتر مرد اپنی زوجہ کے کاموں کی فکر میں رہتے ہیں۔ جب پاسے ہیں پھاڑ ڈالنے ہیں۔ "خود شوشت
مس کا ۷۷-۷۸)

اقتباس "صاف" ۱۸۶۳ء کا ہے اور "ب" کم و بیش ۱۸۸۶ء کا ہے۔ دونوں کے رنگ و مزاج میں زمین
آسمان کا فرق ہے۔ لیکن وہ تبدیلی کا مکمل تھا جو سورج و قمر کے پلٹنے میں ہوا ہاتھ اور یہ عمل انگریزوں کے ٹکڑے میں
زیادہ تیز رفتار تھا۔ "خود شوشت" کی نظر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو بھٹے کی ساخت اور اردو زبان کی ترکیب
نہوئی بدل رہی ہے۔ فارسی بھٹے کی ساخت کا اثر، جواب تک اردو بھٹے پر حاوی تھا، وہ گیا ہے اور اردو بھٹے میں
انگریز ہی بھٹے کا ساتھ ڈال دیا ہے مثلاً یہ دو تین بھٹے پڑھئے، اور اس لڑکی کو محسوس کیجئے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا
ہے۔

اور ان کا یہ بعد تھا کہ ستر فہن پر جوا جائے وہ کھائے۔ ان کے بہت سے حالات قابلِ گفتے کے ہیں لیکن اس مختصر
میں اس کی گونا گوں نہیں۔ (ص ۳۵)

۱۔ "ایک ایک ملک کے آدمیوں کو ایک ایک طرح کا شوق ہوتا ہے" (ص ۶۳)

۲۔ "بعد ازیں میرے شاگرد بھی کہ میرے ساتھ بیٹھے تھے، شعر پڑھتے" (ص ۶۹)

نشاغ کی اس "خود شوشت" کا روزمرہ نگار وہ بھی اپنی ہند کے روزمرہ نگاروں سے قدرے مختلف ہے۔ اس
پر رنگائی، رہنمائی اور روٹی کے اثرات واضح ہیں مثلاً یہ چند بھٹے دیکھیے:

(۱) "اور میں ششیر مریاں بکھ دھارا کرتا ہوں ان کے پیچھے پیچھے دو تین سو قدم تک گیا" (ص ۶)

(۲) "اور میں نے پچھلے کو چاہا" (ص ۹)

(۳) "چال بھینگی کے کئی درق پڑھا گیا" (ص ۲۱)

(۴) "کا دل صاحب کے پڑ جانے کے چ سات مہینے گزرا تھا" (ص ۲۸)

(۵) "اور میری دل پر ابرے گھٹا تھا کہ ات کورہ چلے پانے کا نہیں ہے" (ص ۵۵)

(۶) "انھوں نے کہا کہ ایسا ہو سکتا ہے کہ امتحان دینے کو جانے کے آگے میرے پاس سے ہوتے جائے" (ص ۵۹)

(۷) "اور ایک جلد فرانس کے کتب خانے میں دئے" (ص ۸۸)

(۸) "مگر بلا کی تصویر تھی مجھ کو دکھائے" (ص ۱۲۵)

اسی طرح نشاغ کی "خود شوشت" میں "ذ" اور "نہیں" کے استعمال پر بھی ایسی اثر نمایاں ہے۔ نشاغ عام طور پر "نہیں"
کو فعل کے بعد لاتے ہیں۔ اسی طرح "ذ" کو مرکب فعل کے بعد لیکن مفرط فعل سے پہلے لاتے ہیں جس سے بھٹے کی یہ
صورت بنتی ہے جو جدید صورت سے مختلف ہے:

ذ کا استعمال: "اور اپنا راج ان کا اس وقت تک مر رہا ہوا تھا" (ص ۲۴)

”کوئی اور کام سب سوال کا جواب دے نہ سکا“ (ص ۱۲۸)

”میں اس شادی میں شریک ہونہ سکا“ (ص ۱۳۳)

”میں کا استعمال“ اس شب کو بادِ حرم سے طے خوش کے گھوڑا چنے مکان سے آنے والے نہیں“ (ص ۱۴۵)

”آج تک ایسا مقدمہ نہیں دیکھا نہیں“ (ص ۱۵۰)

”اس سوال کا جواب کیوں نکلا نہیں“ (ص ۱۵۹)

”اچھے مکان پر گھوڑا شعر پڑھنے کو کہا نہیں“ (ص ۱۶۴)

”لیکن آپ کا نظم رد ہوا نہیں“ (ص ۱۱۵)

”شہادتی میں صاحب نے مجھ سے آپ کا تعارف کیا نہیں“ (ص ۱۵۹)

”سوانح عمری نساخ“ ایک طرف اردو کی پہلی قاطبہ ذکرِ خود نوشت ہوئے اور دوسری طرف اپنے سادہ و سلیس اور عام بول چال کی زبان میں لکھے جانے کے باعث ایک اہم تصنیف ہے۔ فنی اعتبار سے اس کی ترتیب میں خامیاں ہیں اور بیان میں بھی خفگی ہے۔ یہ نثر اردو ادبی تاریخ کی ایک نظر اور ادبیت کے اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے۔

(۱۸) ”نثر شعرا“ نساخ نے تین تذکرے لکھے۔ قطعہ منتخب، نثر شعرا اور تذکرۃ العصرین۔ پہلے دو تذکرے اردو گو شعرا کے ہیں اور تیسرا تذکرہ اردو گو شعرا کا ہے۔

”نثر شعرا“ اردو گو شعرا کا تذکرہ ہے جسے پانچ بار حروفِ گلی ترتیب دیا گیا اور اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ یہ تذکرہ ”بارہ برس کی محنت کے بعد مکمل ہوا“ (۵۱) نثر شعرا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۱ء برآء ہوئے ہیں لیکن اس میں بعد تک جگہ چھپنے کے وقت تک اضافے ہوتے رہے مثلاً شیخو کے ترانے میں لکھا ہے کہ ”۱۲۸۶ء میں انتقال کیا“۔ اپنے استاد حافظ اکرام احمد عظیم کے ترانے میں لکھا ہے کہ ”۱۲۸۶ء میں انتقال کیا“۔ جن کا قطعہ وفات ”نورِ نوشت“ میں بھی درج ہے۔ نساخ کی خود نوشت میں تذکرہ ”نثر شعرا“ کا دو جگہ ذکر آیا ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ”نساخ شاعری میں تعیناتی کے زمانے میں مرتب ہوا“ (۵۲) نساخ کی تعیناتی تاریخ شاعری میں مارچ ۱۸۶۳ء میں ہوئی (۵۳) اور وہاں سے اگست ۱۸۶۶ء میں باقاعدہ طبع ہوا۔ چھپوہر جلد (۵۴) کو پڑھا ہی لہانے میں یہ تذکرہ مرتب ہوا۔ ۱۸۶۰ء میں نساخ سوگیر میں مقیم تھے وہاں ان کا دو ایوان دوم (اشعار نساخ) اور تذکرہ نثر شعرا لکھی و پانچ حسین بہاری نے صاف کر کے دیا۔ (۵۵) اس تذکرے میں ۲۲۸۵ شعرا و شاعرات (۵۶) کا ترجمہ اور صوت کلام دیا گیا ہے۔ اس تذکرے کی تالیف میں نساخ نے جو معیار مقرر کیا وہ یہ تھا کہ ”اس طرح کا تذکرہ انھوں جس میں اشعار آپ دارِ احباب و انجاء ہوا اور احوال شعرا میں انتشار و ابیاز اور حادہ سبب لہانے زمان کو بقدرِ طاقت بظری جامع اور حشو و زوائد کو مبالغہ ہو۔ لکھنے کے یہ تاؤ کہ غرض صرف مراد میں دوسرا ہوا کہ بارہ برس کی محنت میں یہ تذکرہ شعرا کے رشتہ سبکی بنام تاریخی ”نثر شعرا“ (۱۲۸۱ء) تیار ہوا۔ (۵۷) اگر سال تکمیل تذکرہ ۱۲۸۱ء سے ۱۲ گنتا دیے جائیں تو آغاز تذکرہ کا سال ۱۲۶۹ء سامنے آجاتا ہے۔ یہ تذکرہ پہلی بار رمضان ۱۲۹۱ء (اکتوبر ۱۸۷۷ء) میں طبعِ نول کشور گھنٹو سے شائع ہوا (۵۸)

”نثر شعرا“ میں نساخ نے اس معیار کو برقرار رکھا ہے جس کا ذکر اس کے ”تذکرہ“ میں کیا ہے۔ اس میں

شعرا کے حالات تفکر دے گئے ہیں اور صورتِ کلام میں یہ التزام کیا ہے کہ بڑے شعرا کا انتخاب کلام زیادہ دیا ہے اور دوسرے شعرا کا ان کی حیثیت کے مطابق کم دیا گیا ہے مثلاً میر، سودا، مسکنی، تاج، آغلی، ہجرات، ذوق، شینقہ، اور غالب وغیرہ کا انتخاب طویل ہے اور کم معروف یا غیر معروف شعرا کے ایک یا دو شعر دیے ہیں۔ ناسخ نے اپنے اس تذکرے میں زیادہ سے زیادہ شعرا شاعرانہ کوشاں کرنے کی کوشش کی ہے اور تعدادِ شعرا کے اعتبار سے اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکرہ میں یہ اس دور میں ادبیات کا وہ پہلا تذکرہ ہے۔

”مطلع شعرا“ میں تین قسم کے شعرا شامل ہیں۔ ایک وہ شعرا جن کے کلام کے بارے میں ناسخ نے کوئی رائے نہیں دی ہے۔ اکثریت ایسے ہی شعرا کی ہے۔ دوسری قسم ان شعرا کی ہے جو اپنے انفرادی رنگ تو نہیں رکھتے لیکن شعرا چھاپا خوب بنا سوار کر سکتے ہیں۔ ان کے بارے میں صرف یہ لکھا ہے کہ شعر خوب کہتے ہیں مثلاً مسکن علی حاشا اثر کے بارے میں لکھا ہے کہ ”تاج کے شاگرد ہیں۔“ شعر خوب کہتے ہیں۔“ خواجہ مہدی اظہار خیر کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اشعار قاری دارد و خوب کہتے ہیں۔“ لیکن کسی انفرادیت کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ اس گروہ میں ان کے دوست و شاگرد بھی شامل ہیں۔ البتہ یہ ضرور لکھا ہے کہ اگر کسی شاعر میں کوئی ایسی بات تھی جس کا ذکر ضروری تھا تو ترے میں اس کی طرف اشارہ کر دیا ہے مثلاً محمد رفیع جو شش کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”مروض میں اچھا داخل رکھتے تھے۔ شعر خوب کہتے تھے۔“ حافظ محمد اشرف حافظ ”موسیقی میں خوب دخل رکھتے ہیں۔“ میر محمد حیات مسرت ”لطیف گو اور حاضر جواب تھے۔“ خواجہ مسکن کا ”موسیقی میں خوب دخل تھا۔ لکھنؤ میں خوش طوائف پر عاشق ہو کر تاہم اس کا طریق التزام قطع میں لاتے تھے۔“ قلم ربیع جرات نے خواجہ اور بھٹی کے معاشرت کے باب میں ایک مشغی لکھی ہے۔ مرزا رحیم الدین حیا کے بارے میں لکھتے ہیں ”شعرا ان کے حاضر ہوتے ہیں۔“ مطلع بہت خوب سمجھتے ہیں۔“ شاعر ذوق احمد

دعوت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”بڑے مذہب دوست عالم تھے۔ مروض افغانی میں اپنا جانی نہیں رکھتے تھے“ ربیع علی بیگ سرور کے بارے میں لکھا ہے کہ ”گروہ دوز بہت خوب لکھتے ہیں“ میر کلوعش کے قول میں لکھا ہے کہ ”صرف کے بہت سے مضامین تاج کے دیوان سے لائے ہیں“

تیسری قسم ان شعرا کی ہے جن کے بارے میں انحصار کے ساتھ رائے دی ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو اپنے رنگِ سخن میں منفرد تھے مثلاً آغلی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اشعار ان کے پر مضمون و باحار ہوتے ہیں“ میر اثر کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اشعار ان کے پرورد ہوتے ہیں“ انشا اللہ خاں ہاشمی کے بارے میں یہ رائے دی ہے کہ ”مشکل قافوں میں شعر عاشقانہ اچھا کہتے ہیں“ میر حسن ”شعر پر مزہ و شو را نگیز خوب کہتے ہیں۔“ مشغی بدوینیر (میر الہیان) لا جواب کی ہے ”ابراہیم ذوق“ ”شیخ امین خن پر قادر تھے۔ مضامین تازہ و عالی و عاشقانہ خوب یاد دہنے ہیں۔ راقم الحروف کے ذم میں ریلوے گویں میں اس قدرت کا شاعر پیدا نہیں ہوا۔“ سودا ”سوائے مشغی کے شیخ امین خن پر قادر تھے لیکن جھوٹیدہ کوئی میں اپنے مہد میں ہے مثل تھے۔“ ”مومن خاں مومن“ ”شیخ امین خن پر قادر تھے۔“ اشعار ان کے پر مضمون و شیریں و عاشقانہ لیکن ہوتے ہیں۔ راقم کے ذم میں اس مزے کی طبیعت کا کوئی شاعر ریلوے گویں میں گزرا نہیں۔“ ”میر“ ”سوائے قصیدہ کے شیخ امین خن پر قادر تھے۔“ اشعار ان کے بغیر عرصہ حیدر بلند رکھتے ہیں۔ فرط اشتہار سے حاجت بیان نہیں۔ مشغی و خزل کوئی میں استاد و مسلم الثبوت گزری۔ ان کی استادوں سے کسی کو انکار نہیں۔ جو رو کہ ان کے کلام میں ہے کسی شاعر ریلوے گویں کے کلام میں نہیں“ غالب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

”طوبعت ان کی بہت دشوار پہنچ ہے۔ اشعار فارسی ان کے اشعار فارسی تر شیرازی و میرزا عبد القادر بیدل کے ہم پہلو ہوتے ہیں۔ اشعار اردو میں بھی وہی انداز ہے۔“ مختلف شعرا کے بارے میں چرچا نہیں دی ہیں، ان سے اس شاعر کے رنگ سخن پر ایسی روشنی پڑتی ہے کہ اس کی اطراوت واضح ہو جاتی ہے۔ تنقیدی اصطلاحیں مثلاً پر مضمون، باحور، جنکین، پرورد، شعر عاشقانہ، شور انگیز وغیرہ جو نثر نے اشعار کی استعمال کی ہیں اس دور میں ان کے معنی، ذوقی شعور رکھنے والے قارئین و سامعین پر پوری طرح واضح تھے اور ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں پڑتی تھی۔

نثر نے عام طور پر یہ اعتراض کیا ہے کہ کون سا شاعر صاحبِ دیوان تھا، کس کا شاگرد تھا۔ اس کی وضاحت کیا تھی۔ کہاں پیدا ہوا اور کہاں وفات پائی۔ جس شاعر کا دیوان یا کھیات نظر سے گزرا ہے اس کی بھی صراحت کر دی ہے۔ ساتھ ہی دوسرے تذکرہ کاروں میں اگر کسی کے بارے میں کوئی نادرست بات درج ہے تو اس کی بھی تصحیح کر دی ہے جیسے میر محمد بنیدار کے ترحے میں لکھا ہے کہ ”سعادت خاں ناصر“ نے جو ان کو میر محمد بن قنصل پر قربان کے حصے کے میں جانا نہ خاں خرق کا شاگرد لکھا ہے، غلطی کی ہے۔“ مرزا علی لطف کے ترحے میں لکھا ہے کہ ”صاحب گلشن بے خار نے جو ان کو شاگرد میر تقی لکھا ہے، غلطی کی ہے۔ صاحب سراپا سخن نے قرآن عارض اور پنہاں عارض کا فیہ دیب کے دو شعروں کو اپنے تذکرے میں کرما علی اعظم شاگرد شاہ نصیر کے نام سے لکھ دیا تو انھوں نے شاہ نصیر کے احکام کام میں ان دونوں شعروں کو درج کر کے صحیح کے لیے اشارہ کر دیا ہے۔ میر محمد تقی ہوں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”صاحب تذکرہ سراپا سخن نے جو لکھا ہے کہ ان کی ہر قول میں لفظی بھٹوں کا مضمون ہوتا ہے غلط ہے۔ اشعار ان کے بحر شکارپ و بحر شدارک شائزہ رو کی میں خوب ہوتے ہیں۔“

تذکرہ ”سخن شعرا“ پڑھتے ہوئے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شمس تذکرے کے ”دعا خیم اور دو دین ان کی نظر سے گزرے تھے جن کی طرف انھوں نے اس تذکرے میں اشارے کیے ہیں۔ جن تذکرہ کاروں کا ذکر ”سخن شعرا“ میں آیا ہے ان میں خوش سحر کے تذکرہ از سعادت خاں ناصر، مجموعہ منظوم اقتدات اللہ قاسم، گلستان سخن از کاو و خلیل صابر، بہارستان ہزار از حکیم مسیح الدین ربیع، سراپا سخن از حسن علی حسن، کھنوی مشکب، داری از کلب حسین خاں نادر، گلشن بے خار از نواب مصطفیٰ خاں شیخو، تذکرہ از ہندی از قلام ہدائی مصطفیٰ، دیاض المصفا از قلام ہدائی مصطفیٰ، کلاں و گلشاز جمنے جمنے مزار امان وغیرہ شامل ہیں۔

کئی شعرا کے قطعات تاریخ و اوقات بھی نثر نے اپنے تذکرے میں خود کہہ کر شامل کیے ہیں۔ یہ سب ان کے دوختوں میں تھے مثلاً نواب علی مصنف خاں بہار و وزیر بہار و شاہ ظفر، اصغر گلشن کے دو قطعات و اوقات ایک جہزی میں اور ایک حبسوی میں (۱۲۷۶ھ تا ۱۲۹۰ھ)، شامل ترجمہ کیے ہیں۔ اسی طرح خیر علی خاں سلطان (وفات ۱۲۷۲ھ)، دہاد علی خور (وفات ۱۲۷۹ھ)، اور اپنے استاد حافظ رشید انجمی و حشت کے تین قطعات چرخ (۱۲۷۳ھ)، شامل ترجمہ کیے ہیں۔

اسی طرح جن لوگوں کے دوختین نثر نے اپنے تذکرے اور جن کی طرف جانا تذکرے میں اشارے کئے ہیں، ان کی تعداد بھی کم ہے۔ اس تذکرے کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں انیسویں صدی سے پہلے کے شعرا کے باخوم اور انیسویں صدی کے معروف شعرا، بالخصوص معاصرین نثر، کے ترحے اور صورتِ کلام مل جاتا ہے اور بنگال و بہار کے وہ شعرا بھی جن کا ذکر سوانح سخن شعرا کے کسی اور تذکرے میں نہیں ملتا۔ ڈاکٹر صدور الحق نے لکھا ہے کہ

”مکتب فرید پور (احکا، چنا کا تک، سلیبت، یمن، ننگو، لیرہ کے علاقوں کے تقریباً ۱۵ شعرا سے جاری داخلیت محض اس تذکرے کی بدولت ہے۔“ (۵۹)

اس تذکرے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ بحال کے علاقے میں انیسویں صدی میں اردو شاعری کا عام رواج تھا اور بے شمار اہل علم اس خطے میں موجود تھے۔ اس اعتبار سے ”مکتب شعرا“ بحال و بہار کے شعرا کا بھی ایک اہم و مستند ماخذ ہے۔ اٹھارویں صدی تک اردو شعرا کے تذکرے عام طور پر فارسی زبان میں لکھے جاتے تھے لیکن انیسویں صدی میں تذکرے عام طور پر اردو میں لکھے جانے لگے۔ ”مکتب شعرا“ اردو میں ہی لکھا گیا ہے۔

(۱۹) قطعہ منتخب: یہ اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۷۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ تذکرہ بحال و بہار ۱۳۷۱ھ تا ۱۸۷۳ء میں نو لکھنؤ میں لکھنؤ سے شائع ہوا جس کے سرورق پر ”تذکرۃ قطعہ اردو کسی عام تاریخی“ درج ہے۔ ”مکتب شعرا“ کی تالیف کے دوران ناسخ کو یہ خیال آیا کہ ”اگر شعرا کے حقدین و جعفرین زبان و مقام کے منقطعات محدود ہیں ایک دو رنگ متن کے جائز اور محقق اور نام و نشان شاعر بھی جلد حریف جنگی ہر ردیف میں تحریر پائیں تو ایک معقول و انکار کردہ جائے کار کسی نے آج تک ایسا تذکرہ جمع کیا نہیں“ (۶۰) اس اعتبار سے یہ ایک منفرد تذکرہ ہے، جیسے محسن علی محسن لکھنوی نے سراپا لگا دیوں کو اپنے تذکرے ”سراپا محسن“ کا موضوع بنایا تھا، محسنی نے اپنے معاصرین کا تذکرہ ”میرزا فیض البصحا“ کے نام سے تالیف کیا تھا اور الدین فاضل نے ”شعرا کے کمرات کا تذکرہ“ مکتب شعرا“ کے نام سے لکھا تھا یا سعادت خاں ناصر نے استاد ی شاکر دی کے تعلق سے اپنا تذکرہ ”لوٹش معزز“ لپی“ تالیف کیا تھا اسی طرح عبدالغفور نساخ نے قطعہ منتخب کے نام سے اپنا تذکرہ مرتب کیا جس میں دولہب تذکرہ کے مطابق قطعہ گوشہ کا ترجمہ بھی دیا گیا ہے اور ساتھ ہی اس شاعر کے منتخب قصائد بھی دیے گئے ہیں جن کی مجموعی تعداد ۵۵۹ (۶۱) ہے۔ ”قطعہ منتخب“ کے ترجمے کم و بیش ”مکتب شعرا“ سے لیے گئے ہیں اور قطعہ گوشہ کی تعداد ۸۸ ہے۔ اس تذکرے سے اردو میں قطعہ گوئی کے ارتقا اور اس کی تاریخ کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

(۲۰) تذکرۃ المعاصرین: نساخ نے مکتب تذکرے لکھے۔ قطعہ منتخب، جن شعرا اور تذکرۃ المعاصرین۔ پہلے وہ ان کی زندگی میں چھپ گئے تھے لیکن آخری تذکرہ بھی چھپ ہی رہا تھا کہ وہ وفات پا گئے۔ ان کی وفات کے باعث ان کی دو تصانیف لاہوری رہ گئیں ایک یہ تذکرہ اور دوسری ان کی ”خودنوشت“۔ تذکرۃ المعاصرین فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے اور اس کا واحد نسخہ میرے کتب خانے کی زینت ہے۔ اس بات کا ثبوت کہ اس کا نام تذکرۃ المعاصرین ہی تھا میر عبدالرزاق وحید کے دیوان کی، جس کا تاریخی نام ”بھابھ منتخب“ مطبوعہ ۱۸۹۹ء ہے، اس عبارت سے بھی ملتا ہے: ”ترجمہ آں مرحوم معقول از کتاب تذکرۃ المعاصرین تصنیف مرحوم و مفتور امام بالمشرا امام ایلانامو ایچکھ عبدالغفور خاں بہار نساخ..... و نیز“ ”تذکرۃ المعاصرین حضرت نساخ مرقوم است۔“ (۶۴)

یہ اور مطبوعہ تذکرہ جو ۲۸ صفحات پر مشتمل ہے اور جس میں ۳۳۶ فارسی گو شعرا کا بیان فارسی ترجمہ و کلام شامل ہے، احسان نامی شاعر سے شروع ہوتا ہے اور عالی نامی شاعر پر ختم ہوتا ہے۔ باب انجمن میں نساخ نے بتایا ہے کہ ”دری باب تراجم و محققان ۳۶ حضور لکھنؤ شہداء“ لیکن اس باب میں صرف چھ دو شاعروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس تذکرے کے پہلے صفحے پر ہاتھ سے لکھی ہوئی یہ عبارت درج ہے: ”از دست مولانا محمد الدین مصنف بہ ہندو دہلیہ۔“ ۱۸ شعبان ۱۳۱۹ھ میر عبدالرزاق علی من لکھی من لکھی، رہنما کلکتہ ”محمد الدین مصنف نساخ کے بھائی تھے جن کا ذکر

خود نوشت کے مطبوعہ ۱۳۲۲ھ فرما گئے کیا ہے۔ [۶۳]

”تذکرۃ العاصرین“ کے مطبوعہ ۱۵۵ کے حاشیہ پر علی القریب و احمد علی شاہ اختر اور سید علی محمد شاہ عظیم آبادی کے ذیل میں یہ عبارت ملتی ہیں

الف۔ اختر، میر حکیم المرام ۱۳۰۵ھ مطابق ۲۲ کانفر ۱۸۸۷ء شب رشتہ دار علی بنی راجہ ایک اجابت گفتہ [۶۴] (ص ۳)

ب۔ شاہ زادہ (د) ۱۸۹۶ء ماز کوڈنٹ عالیہ قاضی صاحب خان بہادر شہداء ۱۲۔ (ص ۱۵۵)

نساخ کی وفات ۴ رمضان ۱۳۰۶ھ مطابق ۱۲ جون ۱۸۸۹ء کو ہوئی۔ ظاہر ہے کہ احمد علی شاہ کی وفات کے وقت وہ زندہ تھے لیکن شاہ کے بارے میں یہ بات وفات نساخ کے بعد ہی اضافہ کی گئی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اس تذکرے کے شروع کی کتابیاں نساخ کی زندگی میں چھپ گئی تھیں لیکن وہ حصہ جس میں شاہ عظیم آبادی کا ترجمہ حاشیہ شامل ہیں وفات کے بعد چھپا اور غالب گمان یہ ہے کہ بعد کا حصہ مسودہ کے منتظر ہو جانے کے باعث شائع نہ ہو سکا۔ اس طرح ایک مطلع کے ریکارڈ کی کاپی اور ایک مصنف کی کاپی محفوظ رہ گئیں۔ مطلع کی کاپی ادا کا کیم بند علی انصاری میں ملتی تھی جو اب وہاں نہیں ہے اور مصنف کی کاپی نساخ کے بھائی عطاء الدین عطاء کے ہاتھوں کلاں ضلعی انسپری وٹی جاب میرے پاس ہے۔ [۶۵]

اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سرزمین بنگال سے تعلق رکھنے والے کٹر و پیشتر فارسی گو شعرا شامل ہیں جس کا اعزاز الف تاجین کے تحت شامل شعراء سے ہوتا ہے۔ ان میں بہت سے شاعر اپنے ہیں جن کا ذکر صرف اسی تذکرے میں ملتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ انیسویں صدی میں فارسی اور اردو کی مضبوط روایت بنگال میں قائم تھی۔ اس تذکرے میں ایسے شاعر بھی ملتے ہیں جن سے اس تذکرے کے زمانہ تکلیف کا تعلق کیا جاسکتا ہے مثلاً تاجیب تذکرہ کے وقت امیر بینائی زندہ تھے (ص ۳۸) سر سید خاں پر تھے (ص ۴۴) لالہ خواجہ ننگہ خواجہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”بیچ پانچ سال کی گزرو کہ انتقال کر دے“ (ص ۷۸) سید ذوالفقار علی ذوالفقار کے ترانے میں لکھا ہے کہ ”دور ۱۲۹۴ھ چھو حیات بود“ (ص ۱۰۵) خواب محمد علی خاں رشتی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”عمرش حالیا از سی و دو سال تجاوز نکرد“ (ص ۵۸)

تذکرۃ العاصرین میں نساخ کے کہے ہوئے ۱۵ اشعار چار بیچ ملتے ہیں۔ ۱۶۸ بیسے شعرا کا ذکر ملتا ہے جو فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے اور ان میں چھ شاعر ایسے تھے جو فارسی اور اردو کے علاوہ عربی زبان میں بھی شعر کہتے تھے اور ان چھ شعرا میں نساخ کے استاد اکرام احمد عظیم ایک ایسے شاعر تھے جو ”دور عربی، فارسی، دری، ترکی، پنجابی و گری بنی گشت۔“ (ص ۱۹۷) ان کے علاوہ چند اردو لہجہ معلومات بھی ملتی ہیں مثلاً

(۱) سر سید احمد خاں کے بارے میں لکھا ہے کہ ”۳۲ ہی تجھیں سید احمد خاں بہادر پھری دیوٹی“۔ (ص ۳۳)

(۲) میر حسن نکل نے رجب علی بیگ مراد کے ”فساد کاتب“ کے جواب میں ”فساد تھر سحر لب“ لکھا تھا اور اسے اپنے غلام لالہ کو بند ننگہ کے نام سے مشہور کروایا تھا۔ (ص ۴۷)

(۳) مثنوی خواجہ ننگہ جو ہر گھنوی کے بارے میں لکھا ہے کہ فارسی میں نکل احمد خاں باغی کرانی کے شاگرد تھے (ص ۷۸)

(۴) خواب مصطفیٰ خاں شیخ کی ایک تعریف کا ذکر کیا ہے جس کا نام ”ترغیب السالک الی حسن السالک المعروف بہ“

آورد ہے (ص ۸۲)

(۵) غالب سے متعلق ایک لطیف بھی درج مذکور کیا ہے۔ جب غالب فکلتہ میں مقیم تھے تو ایک بزم مشاعرہ میں شاعرانہ کچھ بھی زاد برائی حفیظ الدین احمد شہید (وفات ۱۳۵۴ھ) نے، جو اس زمانے میں کم سال اور صوبہ بڑکی و حاضر جواب تھے، اپنی غزل پر بھی۔ مقلع پیش کیا تو غالب نے اس کو جو ان شاعر کی طرف دیکھا اور یہ بھلا "ہاں شاعر کے شہید شہدادیہ" شہید نے جتے جواب دیے۔ "تکلیف دہ کی کہ غالب آدمہ"۔ غالب اپنی جگہ سے اٹھے اور شاعرانہ وقار و ادب سے کہہ کر شہید کا ہاتھ پکڑا اور اپنے پاس لے آیا۔

(۶) اپنے ایک معاصر شاعر کا ذکر، جو شاعر نہیں تھے، تحصیل سے کیا ہے اور یہ واقعہ ایسا حیرت انگیز ہے کہ داستان معلوم ہوتا ہے۔ (ص ۱۹۸-۲۰۶)

(۷) مارغ دہلوی کا فارسی کلام کی بارگاہِ معاصرین میں آیا ہے۔ یہ وہ کلام ہے جو نثر و شاعری کی فرمائش پر دانش نے لکھا اور نثر و شاعری کے "فنِ نو اور وارو" کے عنوان سے شامل تذکرہ کیا۔ نثر و شاعری کے "پاس خاطر راقم الحروف شعر چند معوجہ لیلِ عباسی" درج آئی تذکرہ مقلع (ص ۱۰۶)

(۲۱) انتخابِ نقص: نثر و شاعری کو اردو زبان پر پوری قدرت حاصل تھی۔ وہ اس کی لطافتوں، لہجوں، باریکیوں اور تقاضوں سے واقف تھے۔ علم عروض و قافیہ اور فنِ شاعری پر بھی قادر تھے۔ انھوں نے "انتخابِ نقص" (۱۳۹۳ھ) کے نام سے لکھنے کے دو بڑے شعراء میرزا میرزا اور میرزا انیس کے کلام پر، ان دو زبان کے مقلع نظر سے اعتراضات کیے اور محرم ۱۳۹۶ھ میں اسے مطبعِ نکاحی کان پور سے شائع کیا۔ "انتخابِ نقص" ۳۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ "دہلی شعرا" میں میرزا و میرزا کے ترانے میں لکھا کہ "سرشہا چھا کہتے ہیں گھڑیاں انھیں کہ صوبہ شاعری سے پاک ہوا" (۱۳۵۱ھ) میرزا انیس کے بارے میں لکھا کہ "موساے مرثیہ کے اور کسی صنف میں مطلقاً نکل نہیں۔ کچھ بلکہ مرثیہ بھی ان کا ایسا نہیں کہ صوبہ شاعری سے پاک ہو۔" (۶۶) اس وقت انھیں دو میرزا کے لکھنے کی بات تھی اور مذہبی شاعری (مرثیہ) کی وجہ سے ان کی محبوبیت و احترام میں کمی پڑی۔ یہ ہے کہ ظاہری شاعرانہ۔ جب میرزا و میرزا کا کلام شائع ہوا اور نثر و شاعری کے مطالعہ میں آیا تو وہ انھیں "عجب طرح کا سپر دہ و حقیقہ" نظر آیا۔ "چھپائی معنی اور اسلوب ترکیب اور مراعات اتفاق ایک طرف بعض اشعار کے وزن و قافیہ اور دہلی میں بھی شور نظر آیا۔ معلوم ہوا کہ ماہرینِ فنِ جوان کے کلام میں سلامتی طم سے خاموش تھے، بے جان تھا وہ گاہ گاہ راقم کو جو شہادت بخشنے میں واقع ہوئے تھے حاصل سے جانی نہ تھے۔ اسی طرح سے جو لوگ کہ میرزا و میرزا کو غالب میرزا انیس پر ترجیح دیا کرتے تھے وہ امر بھی بے غلاف معاہدہ ہوا کہ مرزا صاحب کے کلام میں بہت زیادتی سے نقصان دیکھا اور میرزا صاحب کے کلام میں اس سے بہت کم غلط پایا تاہم اب تک مستحق لوگ بھی جانیں گے کہ کاتب کی غلطی ہے مگر یہ امر حیدر اذقیاس ہے۔ ہر غلطی کا اسلوب جداگانہ ہوتا ہے" (۶۷) انھیں دو میرزا کے کلام پر اعتراض کرنا مجازوں کے چھتے میں باوجود اتفاقاً نتیجہ ہے ہوا کہ ایک ایسا شعر کہ چاہا کہ "قافیہ برہان" پر غالب کے اعتراضات کے بعد، یہ دوسرا بڑا ادبی معرکہ تھا۔ اس کے جواب اور رد میں بہت سے رسالے، کتابیں اور مضامین شائع ہوئے۔ (۶۸)

"انتخابِ نقص" کا لہجہ مہذب ہے لیکن اس کے جوابی رسالے، کتب و لہجہ و درشت و زبان غیر شائستہ ہو گئی ہے۔ نثر و شاعری نے جو اعتراضات کیے تھے وہ اعتراضات برائے اعتراضات نہیں تھے۔ مولانا شبلی نعمانی نے "سوزان انیس" اور میرزا انیس کا ذکر کیا ہے کہ "میرزا احمد رضا حقیقہ بے مجاہدہ شاعر کا نثر و شاعری نے انتخابِ نقص کا جواب تعمیر لاد و ساز (مطلوبہ کان پور ۱۳۹۶ھ) کے نام سے لکھا اور جس غلطی کا جواب نہ دینے پر اسے تعمیر و قبول، اضافہ و نقصان کہہ دیا اور میرزا احمد صاحب

نے تو یہ غصہ کیا ہے کہ جہاں کوئی لفظ ماوراءِ حال کے خلاف نظر آیا اس کے وجود سے انکار کر دیا جائے کہ یہ قلم کی نہیں۔" [۶۹] چند مثالوں سے ہم یہاں نساخ کے اعتراضات کی نوعیت کو واضح کرتے ہیں:

(۱) "سحر زادو کا ایک شعر ہے:

ہم دیکھیں گے آج عالم ہستی کے طبع کو کرتے ہیں بلی آج دس باب حق کو
(انتخابِ نقص ص ۲)

نساخ نے اعتراض کیا ہے کہ یہاں عالم کا مبین گردا ہے۔ یہ اعتراض درست ہے۔ اردو کے دوسرے شعراء اس کی مثالیں پیش کرنے سے عا کا کرنا متوقف نہیں ہو جاتا۔

(۲) ہا کا لبہ پہلے تو چروں پہ لگا ہر دونوں نے مائیدہ حکیم اُن کو لکھا
(انتخابِ نقص ص ۱۵)

نساخ نے لکھا ہے کہ "مابین" کا استعمال لغت و ماوراء کے برخلاف ہے اور یہ اعتراض بھی درست ہے۔
(۳) ش نے کہا کر دیوے کا لفظ سب آسان ہاں کا لفظ و دواتِ قلم کی دہم اس آن

(انتخابِ نقص ص ۱۸)
نساخ نے اعتراض کیا کہ "دوات کی دل کے بعد الف کیا اور کون سی علت میں اور کسی استاد کے کام میں آیا ہے" یہ اعتراض بھی اپنی جگہ درست ہے۔

اسی طرح یہ چند مثالیں میراٹھس کے کلام پر اعتراض کی درج کی جاتی ہیں:

(۱) میراٹھس کا شعر ہے:

مابین لہ ساتھ برادر نہیں جاتا بھائی کوئی بھائی کے لیے نہیں جاتا
(انتخابِ نقص ص ۲۹)

نساخ کا اعتراض یہ ہے کہ "اس شعر میں مابین کے معنی صرف درمیان کے لیے گئے ہیں اور یہ غلط ہے"۔ نساخ کا اعتراض درست ہے۔

(۲) میراٹھس کا شعر ہے:

یاں تلخی بگر بند غل میاں سے غل کس ذوق سے کس رقی سے کسی شان سے غل

(انتخابِ نقص ص ۲۹)
نساخ کا اعتراض یہ ہے کہ "قوافل کا جہاں جہاں نہیں۔ میں ذوق و رقی کو جدا کرتا ہوں اور غلط ہے"۔ نساخ کا اعتراض درست ہے۔

(۳) میراٹھس کا شعر ہے:

رنگِ رخ کارِ عرب ہو کیا حق سے اک غریب میں ہاں کو جدا کر دیا حق سے

(انتخابِ نقص ص ۳۰)
نساخ نے یہ اعتراض کیا کہ "حق سے جدا" کا اردو کے خلاف ہے۔ اور یہ اعتراض درست ہے۔

(۴) انھیں کے یہ متن مصرع دیکھیے:

ج رابطہ ہوتی ہے ایک رسالت کی بیانی اور نبی و مہتر

ج یہ کہ جس کے اس عہدات نے عریاں کیے سر

ج بائیں جو گئے میں جس تو بندہ و نہ خواہار

نہایت نے لکھا ہے کہ یہ سب مصرع ناموزوں ہیں۔ پہلے میں رابطہ کی ذیل، دوسرے میں عہدات کا ٹکنا اور تیسرے میں بندی والی تصحیح سے کرگی ہے۔ نہایت کے یہ اعتراض درست ہیں۔ مثلی نے ”موزون نہیں“ و دیگر ”میں غازی شعر“ سے مثالیں دے کر کہیں کے متروک کی مثالیں پیش کی ہیں لیکن دال اور ذال کی کوئی مثال نہیں دی۔ عبدالہادی آجی نے تو کرا مصرعہ ختم میں لکھا ہے کہ ”یہ بھی لفظ کی مثال ملے کہلاتے گی“

”انتخابِ فہم“ میں نہایت نے فارسی زبان میں ملی انداز سے اعتراض کیے ہیں لیکن لکھنؤ کے اساتذہ اہلکار کے باعث چاروں طرف ایک آگ بگڑ گئی اور ایک سرگرم گڑا ہو گیا۔ ”انتخابِ فہم“ کے جواب میں شاکر ناخ محمد رضا بھڑنے ”تعلیم اور ادب“ میں نہایت کے نام سے ایک رسالہ رمضان ۱۳۹۶ھ میں کانپور سے شائع کیا۔ ڈاکٹر صدر الدین نے لکھا ہے کہ مثلی مقرر علی بھڑنے بھی ”روایتِ انتخابِ فہم“ کے نام سے ۱۳۹۶ھ میں ایک رسالہ لکھا جو مکان میں آگ لگنے سے تلف ہو گیا اور جس کا ذکر تقیم شاہ عطاری نے ”واحد علی شاہ اور ان کا عہد“ میں کیا ہے اور لکھا ہے کہ دوسری کتاب لال سے اس طرح بچے گئی چاہے کہ کھلی تھی ۷۰ء آجی زمانے میں ضیہ شکوہ آبادی نے ایک رسالہ ”عائن و گرامر“ کے نام سے لکھا اور نہایت کے اعتراضات کا جواب دیا۔ ۱۳۹۶ھ/۱۸۷۹ء میں سید مرتضیٰ حسین گستاخ نے ”گستاخی معارف“ کے نام سے ایک رسالہ لکھا اور نہایت کے اعتراضات کے جوابات غیر شائستہ انداز میں دیے۔ ۱۳۹۷ھ میں نہایت کے ایک شاگرد مولوی عصمت اللہ خان نے ”طہارۃ الکلام“ (مطہرہء کلام) کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں لکھنؤ کے چھ نامور شعراء ناخ آقہ، خواجہ وزیر، عبدالصمد، ضیہ شکوہ، ادنیٰ اور امیر علی کے کلام کے خلائق کو پیش کیا۔ اس کا جواب آغا علی مدرس، عبدالصمد، ضیہ شکوہ، آداسی نے پہلے ”فتح“ (۱۳۹۸ھ) کے نام سے ایک کتاب میں دیا جو ۱۳۹۹ھ میں اودھ پریس سے شائع ہوئی اور پھر ایک اور کتاب ”جواب اعتراضات المطلب بہ تردید“ الاسرار ارات“ کے نام سے لکھی جو ۱۳۰۳ھ/۱۸۸۵ء میں اودھ پریس لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ ان دونوں کتابوں کا لمبہ ورشتہ اور زبان غیر شائستہ ہے۔

یہ چوتھی سلسلہ قریب لکھنؤ کی طرف سے ہوا لیکن دوسری نکال میں عالی بنگالی نے ۱۳۸۱ھ میں نہایت کی ایک غازی غزل پر اعتراض کیے جس کا جواب ”دافعِ ہمد بان“ میں حاسن اب نہایت کی طرف سے دیا گیا۔ عالی بنگالی نے ”دافعِ ہمد بان“ کے جواب میں ایک رسالہ ”قاطع المراءن“ کے نام سے لکھا۔ اس کے جواب میں دافعِ ہمد بان کے مصنف نے ”خدمتِ عالی“ کے نام سے ایک کتاب لکھی جو دو ضربوں پر مشتمل ہے۔ ضرب اول میں اس نے بیان سرمدی کی تردید کی ہے جو عالی نے اپنے ”الطہارے معنی“ کی نسبت کی ہے اور ضرب دوم میں ان اعتراضات کی تردید کی گئی ہے جو عالی نے حضرت نہایت کے اشعار پر کیے ہیں (انے) اس میں کافی، عروض، زبان و بیان اور کلام و رد و رد و رد وغیرہ پر حلف و ورشتہ زبان اور غیر شائستہ انداز میں جواب دیے اور اعتراض کیے گئے ہیں۔

ان سرگرمیوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اس دور میں نہایت کس طرح سارے ہندوستان کے اردو ادب و شعر کے بڑے دھارے سے وابستہ تھے اور بنگال سے تعلق رکھنے کے باوجود کس طرح وہ ایک مرکزی حیثیت کے

ہاگک تھے۔ اسی لیے کوئی ادبی تاریخ ان کی تاریخی اہمیت کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔

نساخ نے شعری آئینہ کوئی تاریخ کا رنگ جن ساری فنکار چھایا ہوا تھا۔ جب انھوں نے پہلا دیوان مرتب کیا تو وہ اس وقت تک چودہ ہزار شعر کہہ چکے تھے (۱۲۷۱ء) اور ان میں سے قریب تین ہزار شعر منتخب کر کے ”دختر بہ مثال“ کے نام سے اپنا پہلا دیوان ترتیب دیا تھا (۱۲۷۱ء) یہ دیوان رنگ نساخ میں ڈھابا ہوا ہے۔ نساخ نے کوشش کی ہے کہ ان کا کلام لکھ، اسلوب اور معیار کے اعتبار سے نساخ کی شاعری سے بھر ہو۔ اس گفتگو میں وہ کامیاب بھی ہوئے لیکن یہی ان کا ایسا تھا۔ کسی دوسرے بڑے شاعر کے رنگ میں اس جیسا یا گاؤ گا وہ اس سے بھر شعر کہنے سے یہ رنگ جن جو اپنی شعر کہنے والے شاعر کا منظر رنگ نہیں بن جاتا ہاگک یہ اسی کا رنگ رہتا ہے جس نے سب سے پہلے اس رنگ کو تخلیق کیا اور اٹھارا تھا۔ رمضانعلی دشت گلکوئی یا گاہ کہ چغیزی نے غائب کے رنگ میں اسے شعر کہے لیکن وہ غائب سے بڑے یا غائب کی جگہ نہ لے سکے۔ یہی صورت نساخ کے ساتھ ہوئی۔ نساخ نے نساخ کی صرف جو وہی نہیں کی بلکہ اسے پیچھے لے اور عام کرنے کا کام کیا۔

پہلے دیوان ”دختر بہ مثال“ (سال ترتیب ۱۲۷۱ء) کے وقت نساخ کی عمر ۲۷ سال تھی اور دوسرے دیوان ”اشعار نساخ“ (۱۲۸۳ء) کی ترتیب کے وقت ان کی عمر ۳۹ سال تھی اور یہ دونوں دیوان نساخ کے مخصوص رنگ کے حامل ہیں۔ دور کی کوڑی لانے والے مضامین، ہال کی کوال دکھانے والے معافی، لفظی کا انتظام، حجازیات، تلمیحات، مثالیہ انداز، سرفراں چہار غزل کلام، سنگار و بھون میں غزل کہنے کا قفل، مصالح کا کھڑے سے استعمال، محبوب کے حسن کا بیان، دیوان سراپا ان دونوں دیوان کے کلام کی نمایاں خصوصیات ہیں:

شطروہ کے وصف میں نساخ نساخ کی طرح کام کرتا ہے ہمارا غلام آتش کمر کا
کیوں نہ دیکھے نساخ و آتش کی غزلوں کا جواب ہر تک شہرہ ہے فکر صاحب مجدد کا

نساخ، جیسا کہ ہم کہتے ہیں، پہلے بھر لکھی کرتے تھے۔ ان دونوں دیوان کی شاعری میں نساخ صرف نساخ کی جو وہی ہی نہیں کر رہے ہیں بلکہ ان کی غزلوں کا جواب لکھ رہے ہیں۔ بجز سے نساخ انھیں اختیار کرنے کے پیچھے یہی نفسیات کام کر رہی ہے۔ نساخ کی طرح کلام نساخ میں بھی روایت شاعری کا گہرا اثر موجود ہے لیکن نساخ کی تراکیب، نساخ کے محتاجے میں قدرے سادہ ہیں۔ چار فعلی تراکیب بھی کم ہیں۔ ایک طرف نساخ رنگ نساخ کی جو وہی کر رہے تھے لیکن ساتھ ہی نساخ کو اپنا سلیف نہیں بلکہ غریب سمجھتے تھے۔ یہ نساخ کے حوا میں موجود تھا اور ان کی شاعری کا بنیادی محرک تھا۔ جیسے غلوں دہر نے رنگ نساخ کو جلا دی، اسی طرح نساخ نے رنگ نساخ کو ہی اپنے کلام سے روشن کیا۔ دختر بہ مثال کے یہ چند شعر دیکھو:

مپ فم سے جو سوزاں استخوان ہیں کجا مرقہ میں گماں ان پر ہوا شمع شب تاریک بھراں کا
ہاگک کو کھینچ کر کمال اپنی ادبیت سے ہے نکلا تاجے کا ترے خاتم ہے مہرہ خار کا
نساخ حق کے غم ہوں غمخیز گل ہو دولت وصف کہتا ہے مجھے اس گل کے ہاں بار کا
اس کی انگلی کی جو چڑا کا مجھے رہتا ہے دھماں ہے کتب دست آشیانہ چادر افسوں کا
مار اچھیر اس نے دل داغ دار ہے پینا ہوئی ہے شیر کے سر، ہرن کی شاخ
جو ہیں عالی عزت، ہے خود نالودان کو فروغ مہرود کا چرخ، ہاتا ہے بے روشن چرخ

میں کی صورت ان کے دیوان دوم (اشعار نساخ ۱۲۸۳ء) میں ملتی ہے۔ یہاں رنگ ناسخ اور گور کو لکھا ہے۔ مشق ظن بڑھ گئی ہے۔ قد دست کام اور نمایاں ہو گئی ہے۔ ناسخ نے جیسا کہ ہم لکھا آئے ہیں، شعوری طور پر شاعری سے جذبات احساس کو خارج کر کے مضمون بندی پر اپنے ”طرز جدید“ کی بنیاد رکھ کر ”سادہ گوئی“ کی روایت شاعری کو جس کے سب سے بڑے ممتاز شاعر سمجھتی تھی پھر ترک کیا تھا۔ ”اشعار نساخ“ میں رنگ ناسخ اپنے عروج پر ہے۔ اس میں صنائع بدائع، غار جہت، مضمون، بندی، لفظوں کی ترتیب و جملات سے نساخ کی قلمرو انکسائی کا پتا چلتا ہے۔ انھوں نے نساخ و مشکل زمیوں میں اپنی مرضی دانی، قلمرو انکسائی و مثالی کا پوری طرح اظہار کیا ہے۔ دیوان دوم میں اپنی اس غزل نساخ ”میں نساخ نے اپنی مرضی دانی، قلمرو انکسائی و مثالی کا پوری طرح اظہار کیا ہے۔ دیوان دوم میں اپنی اس غزل کے بارے میں جس کا مطلع یہ ہے

بارہ کے اوشاخ کمن، چشمان اوجھ قضا گیسو کے اوسنگ تھن حجابان او تیر چھا

لکھا ہے کہ ”مطلع در صحت تر صبح دلف بشر مر جب یا لیر مر جب و چہار قافیہ دار کہ پی و دور طور و طاعوی شود اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”اگر مصرعہ کے اول مطلع کے مترقبہ والا کے مصرعہ کے دوم مصرعہ کے اول قرار و بندی و مطلع کے دگر نیز بری آید و باز ای مطلع کے بار، رعایت صنعت کے بارے میں ایک صد و نو و دو مطلع کے دگر بیاد می شوند و اگر مطلع رعایت قافیہ کرد و خود صد ہا شعار پیدا خواہند شد کہ بر اصواب طبع سلیم و ارہاب ذہن مستقیم حقی خواہد یافت“ ۱۲۷۱ء میں ”ظنی شعرا“ میں اپنے استاد حافظ اکرام احمد ضلعیم کے ترغے میں ان کی ایک غزل کے بارے میں نساخ نے لکھا ہے کہ یہ غزل بہت سے معروف اور ان اشعار میں سوزوں ہے اور لکھنؤ میں غزل کے ایک ایک مصرع کو (۱۶) غزلوں میں تقطیع کر کے بنایا ہے [۱۲۷۱ء] اسی قسم کی مثالی و بحر مندی نساخ نے اپنی گولہ بالا غزل میں لکھائی ہے اور واضح رہے کہ یہ کام اردو کے کسی اور شاعر نے اس طور پر نہیں کیا ہے۔ دیوان دوم میں ایک بات یہ بھی مضمون ہوتی ہے کہ اب دہلوی شعرا اور بالخصوص موسیقی کی طرف ان کا جھکاؤ بڑھ رہا ہے۔ انھوں نے بہت سی غزلیں موسیقی کی زمیوں میں لکھی ہیں لیکن اس جھکاؤ اور زمیوں کی یکسانیت کے باوجود وہ ابھی تک ناسخ کے اثر سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔ تبدیلی کا عمل ان کے ہاتھ میں اپنا کام کر رہا ہے۔

دیوان سوم ”ارمغان“ (سال ترتیب ۱۲۹۲ء) اور دیوان چہارم ”ارمغانی“ (سال ترتیب ۱۳۰۳ء) میں دہلوی رنگ ظن کو قبول کر کے اسی میں داخل ہو گئی۔ اپنے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ۱۲۸۳ء میں دہلی کا پہلا سفر کر چکے تھے۔ وہاں کی بڑی شخصیات سے مل چکے تھے اور وہاں کے مشاعروں میں بھی شریک ہو چکے تھے۔ اپنی ”خوشبوشت“ میں ان ملاقاتوں اور تاثرات کو نساخ نے بیان کیا ہے۔ ان دونوں دیوانوں میں ان کا رنگ ظن بدل گیا ہے۔ ان دونوں میں موسیقی ان کا پسندیدہ شاعر ہے جس کے بارے میں انھوں نے اپنے تذکرے ”ظنی شعرا“ میں لکھا تھا کہ ”اشعار ان کے پر مضمون و شیریں و عاشقانہ لیکن ہوتے ہیں۔ راقم کے ذہن میں اس طرح کی طبیعت کا کوئی شاعر نہ آتا گوچوں میں گزرا نہیں“ [۱۲۷۱ء] جب نساخ اپریل ۱۲۸۸ء میں دہلی گئے تو موسیقی کی وفات (۱۲۷۸ء) کو سو سال گزر چکے تھے۔ موسیقی کی زمیوں میں غزلیں ”دگر بے مثال“ اور ”اشعار نساخ“ میں بھی ملتی ہیں۔ اشعار نساخ کی ایک غزل کے مطلع میں موسیقی کا ذکر اس طرح کیا ہے:

ہزار غنیمت کہ موسیقی ساکتو دایں نہ ہوا

مری غزل کی بھلا کون داد دے نساخ

دیوان سوم "موسقان" کی غزل کے ایک شعر میں لکھا ہے:

اردو کو یوں میں پسند اپنے ہیں شعر میں
لیکن اس اثر کی نوعیت خارجی ہے۔ وہ داخلیت، وہ جذبہ کی کار فرمائی، جو موسیقی کے پاس نظر آتی ہے۔ پسند ہی کی کے باوجود نساخ کے پاس نہیں ملتی۔ موسیقی زمین میں غزل کہنے سے موسیقی جیسا شعر نہیں کہا جاسکتا۔ موسیقی جذبہ احساس، تجربے اور مشق کے شاعر میں۔ نساخ بیرونی تاج کی وجہ سے جذبہ احساس، تجربے اور مشق سے عاری شاعری کے بندہ ہیں۔ یہ وہ الگ الگ رنگ اور وہ الگ الگ دائرے ہیں۔ نساخ حسبِ بطوری اعتبار سخن کی طرف آتے ہیں تو بھی جذبہ احساس، تجربے اور شعور و مشق زیادہ پاسدار رہتا ہے اور وہ سادہ زبان کے باوجود داخلیت کے دریا میں نہیں اترتے اور دل کی دنیا ان کے مزاج کا حصہ نہیں بن پاتی۔ یہاں زبان و بیان ضرور بدل گئے ہیں لیکن نفسِ شاعری پوری طرح نہیں بدلتا۔ اس کا اعجاز، آپ "موسقان" (دیوان سوم) کے ان چند اشعار سے لگا سکتے ہیں:

چلے کیوں اٹھ کے سونے خانہ غیر
چلے چلے چلے صاحب کو ہوا کیا
حال دل کو پتہ کسوں میں ہے ایسا کہ نہ پوچھ
جس کو ہم فتح سمجھتے تھے پریشاں نکلا
ان کے کوہے کی وہ مقبولیت
میر کو نساخ حرم یاد آتا
وہ چل اٹھ کے شرمانے کا عالم یاد آتا ہے
امرار کیا ان کو جو لے آئے پوٹے
تک آگئے ہیں جو رہتے رہتے وہاں سے ہم
اس کوہے سے میں نہیں نکلتا
کہتے ہو کیا کہ جان کا دینا نہیں ہے سہل
وہ بے نصیب ہوں اے ہم صغیر گراموں
محبوب ہے در دل محبوب ہے
خواب میں ان کو دیکھنے کا ہے شوق
زلف کے دھیمان نے اور اس کو بڑھایا ہے مگر
گر نہ ہو صاف مری چاہت ہے

یہ اشعار کو پڑھتے تو یہ رنگ سخن پہلے دونوں دیوانوں سے اس لیے الگ معلوم ہوتا ہے کہ اس میں مضمون بندی اور عایت عقلی اور منطقی کی نوعیت نہیں ہے جو نساخ کے زیر اثر پہلے دیوانوں میں نظر آتی ہے۔ یہاں مضمون آفرینی کا اثر بالکل پڑ گیا ہے لیکن معاملہ بندی کا اثر بڑھ گیا ہے۔ زبان و بیان اور دلی شعور کی آگاہی میں اور ساتھ ہی زبان و دھار کا انتظام بھی جڑ ہو گیا ہے۔ استفادہ بھی کم ہو گیا ہے۔ تراکیب بھی کم ہو گئی ہیں۔ دہل چال کی زبان شعر کی زبان بن گئی ہے مگر وہ جذبہ احساس اور مشق تجربے نہیں ہے جو موسیقی و قالب کے پاس نظر آتا ہے لیکن نساخ کی یہ شاعری پہلے دیوانوں کے مقابلے میں بے لطف ضرور ہے۔ نساخ کے پاس سنت تو روحانی غزل کی ہے لیکن کئی غزلوں میں سنت اور ادبی ہونے کی نظر آتی ہے مثلاً بہت سی غزلوں میں نساخ نے مطلع میں بھی قصص استعمال کیا ہے۔ کہیں غزل میں دو مطلع لائے ہیں اور ایک غزل میں کثیرا مطلع ہیں۔ یہاں بھی قصص استعمال کیا ہے:

ان کو نساخ یقین ہے کہ صحیح ہو جائے

استعمال لیر کا کہ حسب ضرورت ہو جائے

اس نساخ میں جہاں تین قطع ہیں وہیں تین قطع بھی شامل نساخ کیے ہیں

لیکن رنگ بکھری "مرصعہ" (لازمان چہارم) میں یہ قرار دیا جاتا ہے لیکن زبان و بیان اور گھر سہو ہاتھ ہیں۔

استعمال اور تراکیب اور کم ہو جاتی ہیں۔ مصرعوں کی بندش میں اضافت کا استعمال بھی کم ہو جاتا ہے۔ نساخ نے اس زبان میں اکثر انجمنی زبانوں میں غزلیں لکھی ہیں جن میں شعرائے دہلی نساخ کہہ رہے ہیں۔ وہ انہوں کو چاہے کتنی سے استعمال کیا ہے جس سے زبان و بیان پر نساخ کی قدرت کا پتا چلتا ہے۔ "مرصعہ" کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جیسے رنگ، دوسرے نادر کے پاس آخری عمر میں زبان کا نظارہ شعر کا محرک بن گیا ہے اسی طرح زبان کا مزہ نساخ کے پاس بھی شاعری کا جزو بن جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ اور دہلی دونوں جگہ زبان کی شاعری مستقل کے مطالعہ کی شکل اختیار کر رہی ہے:

کام لیتا ہے وہ کافر مرے سر سے کیا کیا

جب ضرورت پڑی کہ لیتا ہے اس کی قسمیں

آگیا تاک میں دم مرعہ سحر سے کیا

بکھڑوڑن ہی نہیں آجے چاہے وصل کی شب

بکھڑوڑ مرے منہ سے نکل جائے گا

چپ رہیں کہ وہ داراغیروں کو

بچاؤ کے کیا ہم کو خدا کو نہیں دیکھا

ہرے سے نکلے نہیں اور کہتے ہیں گھر سے

دعا سے سیکھتے ہیں جو چہاں یہاں کہاں

بکھڑوڑ کی بات کہنے ہی کو تھا کہ بی کیا

غزل کی اس ہی صورت کو نساخ نے "نئی غزل خوانی" کہا ہے:

بہوش عالم شباب کہاں

جذباتی ہے نئی غزل خوانی

زبان کی سادگی، بیان کی چستی، رعایت لفظی، بھار و زور و استعمال نساخ کے "طرز جدید" کے برخلاف سامنے کے مضامین پائے جاتے ہیں اور زبان کا مزہ اس "نئی غزل خوانی" کی خصوصیات ہیں۔ یہ شاعری بدلتی ہوئی خصوصیات کے باوجود اس اثر و تاثیر سے خالی ہے جو "سادہ گوئی" کی روایت شاعری کی بنیادی خصوصیت رہی ہے۔ اب نساخ کے پاس "حسن" کے بجائے "مشق" کا لفظ استعمال ہونے لگا ہے لیکن یہ مشق جڑ سے عاری ہے اور اس کا رخ عام طور پر "مطالعات" کی طرف رہتا ہے۔ جراثیم اور "نئی غزل خوانی" کے مطالعات میں فرق یہ ہے کہ نساخ کے پاس مطالعات میں بالکل ہی "واقعیت" شامل ہو گئی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

اپنے عاشق کو بچا کر وہ نظر جاتے ہیں

بے چارہاں کے خدو سے میں لپٹ جائے کہیں

دیکھ لے گا کوئی تو کیا ہو گا

وہ شب وصل کہتے تھے جس کو

مجھتی ہے دل میں مرے پار کے انکار کی وضع

ہائے اقرار میں وہ بات کہاں ہے نساخ

جانے دیجے اپنے گھر جائیں گے ہم

راست کو آتے ہی وہ کہنے لگے

لیکن جب شعر میں واقعیت دہرائی ہوئی ہو جاتی ہے اور جذبات حساس سانس لینے لگتا ہے تو شعر میں اثر و تاثیر نہ جاتی ہے اور شعر کی یہ صورت بن جاتی ہے:

ان کو معلوم ہو گیا ہو گا

مشق کا راز کیا چھپا ہو گا

تیرا ہمارا مر گیا ہو گا

راست لڑے کی آتی تھی آواز

(۳۱) ایضاً

(۳۰) زبانِ رشتہ، عبدالغفور خاں، نساخِ مرتبہ، اکڑ محمد انصاری، لاہور، ۱۸۸۱ء، جلد ۱، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۱) دفترِ بے مثال، نساخِ مرتبہ، (۱۳۷۷ء)، مطبعہ نوکلشور، لاہور، ۱۳۹۱ء، جلد ۳، صفحہ ۱۸۷۔

(۳۲) تذکرۃ الصالحین، عبدالغفور خاں، نساخِ مرتبہ، ۳۶۰، (۱۳۷۷ء)، مطبعہ نوکلشور، لاہور، ۱۳۹۱ء، جلد ۱، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۳) خودنوشت سوانح حیات، نساخِ مرتبہ، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۴) دفترِ بے مثال، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۵) خودنوشت سوانح حیات، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۶) گنجِ قوراج، نساخِ مرتبہ، ۳۵۰، مطبعہ نوکلشور، لاہور، ۱۳۹۱ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۷) خودنوشت سوانح حیات، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۸) سخنِ شعراءِ نساخِ مرتبہ، ۲۹۶-۲۹۸، مطبعہ نوکلشور، لاہور، ۱۳۹۱ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۳۹) خودنوشت، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۰) خودنوشت، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۱) خودنوشت، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۲) ایضاً، ۹۳

(۴۳) نساخِ مرتبہ، اکڑ محمد انصاری، لاہور، ۱۸۸۱ء، جلد ۱، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۴) خودنوشت، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۵) مصلوٰۃ کا لب (جلد اول)، مرتبہ علامہ رسول میر، ۴۷۰، لاہور، ۱۹۶۹ء، جلد ۱، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۶) مصلوٰۃ کا لب (جلد دوم)، مرتبہ علامہ رسول میر، ۸۸۱، لاہور، ۱۹۶۹ء، جلد ۲، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۷) خودنوشت، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۴۸) ایضاً، ۱۵۰-۱۵۳

(۴۹) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے

(۵۰) دیباچہ "دفترِ بے مثال" میں ہے، مطبعہ نوکلشور، لاہور، ۱۳۹۱ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۵۱) نساخِ مرتبہ، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۵۲) خودنوشت، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۵۳) نساخِ مرتبہ، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۵۴) خودنوشت، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۵۵) نساخِ مرتبہ، لاہور، ۱۳۷۷ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۵۶) ایضاً، ۲۵۹-۲۶۱

(۵۷) زبانِ رشتہ، نساخِ مرتبہ، مطبعہ نوکلشور، لاہور، ۱۳۹۱ء، جلد ۳، صفحہ ۷۷۷۔

(۵۸) ایضاً، ۳

[۳۳] ایضاً، ص ۸

[۳۳] ایضاً، ص ۱۲

[۳۵] نثار، مجموعہء نثر، ج ۱، ص ۲۶۳

[۳۶] مقدمہ خود نوشتہ، تاریخ حیات نثار، مرحومہ، مبداء السجانب، ص ۷۷، نکتہ ۱۹۸۶ء

[۳۷] ایضاً، ص ۶۶

[۳۸] ایضاً، ص ۸۸

[۳۹] ایضاً، ص ۱۰۷

[۴۰] ایضاً، ص ۱۵۸

[۴۱] ایضاً، ص ۶۶

[۴۲] ایضاً، ص ۷۷

[۴۳] ایضاً، ص ۹۲

[۴۴] ایضاً، ص ۹۵

[۴۵] ایضاً، ص ۹۷

[۴۶] ایضاً، ص ۱۳۹

[۴۷] ایضاً، ص ۱۶۳

[۴۸] ایضاً، ص ۱۶۴

[۴۹] ایضاً، ص ۱۷۴

[۵۰] ایضاً، ص ۱۷۴

[۵۱] سخن شعرا، نثار، ص ۳، مطبع قول کشور، کھنڈ، ۱۳۹۱ھ/۱۹۷۳ء

[۵۲] خود نوشتہ، مجموعہ، ص ۸۸

[۵۳] ایضاً، ص ۷۵

[۵۴] ایضاً، ص ۸۹

[۵۵] ایضاً، ص ۱۲۳

[۵۶] نثار، مجموعہ، ص ۲۳۸، سخن ترقی اردو، پاکستان کراچی، ۱۹۷۹ء

[۵۷] سخن شعرا، مجموعہ، ص ۳

[۵۸] سخن شعرا، مجموعہ، ص ۵۸۲

[۵۹] نثار، مجموعہ، ص ۲۳۸

[۶۰] مقدمہ منتخب، نثار، مرحومہ، مبداء السجانب، ص ۶، سخن ترقی اردو، پاکستان کراچی، ۱۹۷۳ء

[۶۱] ایضاً، شاہی، ص ۶

[۶۲] نثار، مجموعہ، ص ۲۵۴، کراچی، ۱۹۷۹ء

[۶۳] ادبی تحقیق، ڈاکٹر جمیل چاٹھی، جس ۳۲ مجلس اترقی ادب لاہور ۱۹۹۲ء

[۶۴] ایضاً، جس ۳۲۵-۳۶۷

[۶۵] جن شعرا بکولہ والا، جس ۱۵۸

[۶۶] ایضاً، جس ۵۶

[۶۷] انتخاب نقیض، عبدالغفور نساخ، جس ۳، مطبع کلاہی، کانپور، ۱۹۶۶ء

[۶۸] جن سب رسالوں اور کتابوں کو منتخب کر کے مرتب و شائع کرنے کی ضرورت ہے۔ ان میں حکیم دلی خورشاد اخیر، فکرو آبادی، (غیر مطبوعہ)، گستاخی صاف از سید مرتضیٰ نقی، قطب الایمان از میرزا محمد رضا مخدوم، سکتہ شاید از سید محمد تقی فیض وغیرہ شامل ہیں۔ (ج-ج)

[۶۹] موزان انیس دوسو، علی نعمانی، جس ۱۰۸، الکلاہری پریس، لاہور، ۱۹۴۴ء

[۷۰] نساخ، عبدالغفور، جس ۲۹۳، بکولہ والا

[۷۱] "لحوت عالی" کا مخطوطہ ایچیک سوسائٹی کلتھ میں مخزون ہے جس کی کاپی نقل میرے کتب خانے کی نسبت ہے۔ (ج-ج)

[۷۲] "مطرحہ کلتھ کلتھ" چارہ ہزار شعریہ شمار "۱" دفتر بے مثال، نساخ، جس ۷، اولکھو رکھتو، ۱۳۹۱ھ/۱۹۷۳ء

[۷۳] "از قلم اشعار قریب سر ہزار چھ شعریہ منتخب کردہ اور ۱۲۷۶ھ کے قریب دارم دہ دفتر بے مثال جامدین" ایضاً، جس ۷۔

[۷۴] اشعار نساخ، (دارم دوم)، جس ۷۱، جس ۱۹، بکولہ والا

[۷۵] جن شعرا نساخ، بکولہ والا، جس ۲۹۶-۲۹۸

[۷۶] جن شعرا بکولہ والا، جس ۳۶

[۷۷] شہزادہ بشیر الدین توفیق، حاجی محمد عبداللہ آشتی (سلیبٹ)، مولوی عبید اللہ عید کی سیدنی چری، حکیم اشرف علی مسٹ (سلیبٹ)، سید محمود آزاد، نکس ڈھاکا۔

وسواں باب: اندر سجا اور واسوخت کی مقبولیت، رواج اور عروج

امانت لکھنوی، سید آغا حسن

سید آغا حسن (۱) امانت لکھنوی (۱۳۳۱ھ - ۱۳۷۵ھ / ۱۸۱۶ء - ۱۸۵۸ء) میر آقا علی عرف میر آغا کے بیٹے اور میر طالب علی اچھوتی والے کے بچپنے تھے (۲) لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں ملی بڑھ کر جوان ہوئے۔ جس برس کی تحریک تحصیل علم کیا لیکن اسی زمانے میں، جب مرض بارود سے زبان بند ہو گئی تو وہ چوری طرح شاعری کی طرف رجوع ہوئے۔ ان کی شاعری کا آغاز چھ درہ سال کی عمر سے ہو گیا تھا۔ اور اسی زمانے میں انھوں نے مرثیہ گوہاں و گنبر کی شاکردی اختیار کی اور انھوں نے ہی امانت لکھن جوب کیا۔ و گنبر نام نعلی خانج کے شاگرد تھے۔ کچھ عرصے تک امانت سلام گوئی کرتے رہے لیکن جب ”طبیعت قول گوئی کی طرف مائل ہوئی تو قول کہ کر میاں و گنبر کو نالی۔ انھوں نے طر کیا کہ میں قول نہیں کہتا اسی وجہ سے اس کی اصطلاح سے معذور ہوں۔ اگر کہو تو یہ قول کس کا ملل فنی کو دکھا دوں۔ یہ امر ان کے حراج کے خلاف ہوا۔ اس دن سے بجائے خود قول گوئی اختیار کی (۳) صاحب تذکرہ ”یادگار شعل“ نے انھیں شاگرد خانج لکھا ہے (۴) ڈاکٹر انصار اللہ نے بھی امانت کو شاگرد ان خانج میں شامل کیا ہے (۵) لیکن کسی اور درپے سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی حتیٰ کہ صاحب ”سرلاخن“ (۶) اور ”غوش معرکہ زب“ (۷) نے بھی انھیں شاگرد و گنبر ہی لکھا ہے۔ امانت کے بیٹے میر حسن لطافت نے بھی شاگرد و گنبر ہی لکھا ہے۔ ”شرح اندر سجا“ میں خود امانت نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”و گنبر کا شاگرد تھا۔“ (۸)

امانت قادر الکلام اور بے گو شاعر تھے۔ ”مقلی سخن کے بعد اپنے وقت کے بڑے استادوں میں شمار ہوتے تھے۔ جب صاحب عالم مرزا انجمن بخت بہادر ان کے شاگرد ہوئے تو انھوں نے امانت کا دیوان جمع کیا جو خانج ہو گیا۔ اسی زمانے میں ۱۱ بندوں پر مشتمل ایک واسوخت کیا جو ایک دوست نے تصنیف کیا اور ابھی نہیں کیا۔ لطافت نے لکھا ہے کہ ”اس کی کہ پر دوسرا واسوخت جو ۳۶ بندوں پر مشتمل تھا ۱۲۵۹ھ تصنیف کیا۔ اس دوران زیارت قضاہت عالیہ کا شوق پیدا ہوا اور ۱۲۶۹ھ میں زیارت سے مشرف ہوئے اور وہیں طود خود زبان کھل گئی لیکن نکت ساری مرثاتی رہی۔ واپس آ کر واسوخت پر نظر پڑی کہ اسے مکمل کیا اور ۱۲۶۳ھ میں اسراہرہ و ساور شعرائے شہر کو جمع کر کے یہ واسوخت اس جلسے میں پڑھا۔ یہ واسوخت اتنا مقبول ہوا کہ بار بار پڑھا۔ اندر سجا نے ان کی شہرت کو دور دور تک پھیلایا۔ ۲۸ جمادی الاول ۱۲۷۵ھ سے شہنشاہ کوٹام کے وقت عارفہ مستکسا سے ۳۳ سال انتقال ہوا اور آغا قادر کے اہم بازے کے قریب مسافر خانے میں مدفون ہوئے۔ متعدد معاصرین نے قطععات تاریخ وقایع لکھے۔“ (۹) ۱۲۷۵ھ میں وفات کے وقت، جیسا کہ ان کے بیٹے میر حسن لطافت نے لکھا ہے، امانت کی عمر ۳۳ سال تھی اس حساب سے کہا جاسکتا ہے کہ امانت ۱۳۳۱ھ / ۱۸۱۶ء میں پیدا ہوئے۔ یہی سال پیدائش امانت کے شاگرد فدا علی پیش نے

”مجموعۃ سوانح“ میں لکھا ہے۔ (۹) (الف)

امانت خٹری شاعری تھے لیکن شاعری پر عبور رکھتے تھے اور اپنے وقت کے استاد کہے جاتے تھے۔ ان کے بہت سے شاگرد تھے اور عام طور پر ان کے شاگردوں کا تخلص امانت کی رعایت سے ہم کا قافیہ ہوتا تھا۔ محسن خٹری نے ان کے ۱۲ شاگردوں کا ذکر کیا ہے۔ ”نوائین الفصاحت“ کی ایک فہرست میں جس کا مطلع یہ ہے:

کیوں ہوتے لطافت سے یہ اشعار امانت مائل ہے رعایت پہ دل قرار امانت
کچھوں شاگردوں کے نام آئے ہیں۔

امانت کی کئی تصانیف ہیں۔ ۱۳۶۹ھ میں چند غزلیں اور مسمدیں، جنس و ترجیح بند و طبرہ کو مرثیہ کیا اور ”گلدرست“ نام لکھا۔ انھوں نے سوسا سو کے قریب سلام اور مرثیہ لکھے جن میں سے کچھ شائع بھی ہوئے۔ ان کے علاوہ تین واسوخت لکھے جو اس دور میں بہت مقبول ہوئے۔ آخر عمر میں پہلیاں، چوتھان اور سنے کہنے کا شوق پیدا ہوا لیکن ان کی اصل شہرت ”اعدرسہا“ اور ”سوانحون“ پر قائم ہے۔ امانت کی وفات کے بعد ان کے بیٹے سید حسن لطافت نے تین برس چھ مہینے میں ان کی غزلیں، جنس و ترجیح بند و طبرہ جمع کر کے بصورت دیجن ان مرثیہ کیا اور اس دیجن ان کا تاریخی نام ”نوائین الفصاحت“ (۱۳۷۸ھ) لکھا۔

”اعدرسہا“ امانت کی مقبول ترین اور تاریخی اہمیت کی مالک تصنیف ہے۔ لطافت نے اس کا سال تصنیف ۱۳۶۵ھ اور خود امانت نے ۱۳۶۸ھ دیا ہے۔ لطافت نے ”نوائین الفصاحت“ کے ”مقدمہ“ میں لکھا ہے کہ جلد ۱ واسوخت کے بعد اصحاب نے فرمائش کی کہ قصداً چاند نظم کیجئے۔ ”بہسب اصرار ہر دوست دیار، چار چار پار ۲۶۵۵ میں یہ قصہ تصنیف کیا اور اندر سہا اس کا نام رکھا“ (۱۰) یہ عبارت پڑھ کر جب اہم امانت کی ”شرح اعدرسہا“ کا ”اسبب تالیف کتاب“ پڑھتے ہیں تو یہ الفاظ سامنے آتے ہیں: ”ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی پکارت اذلی..... مجلس خواہت، حاضرین کام امانت انھوں نے ازراہ صحبت کہا کہ بے کار جیسے بیٹے گھبرا تا مہٹ ہے۔ یہاں کوئی جلسہ دوس کے طور پر، مطلع زاد نظم کیا چاہیے کہ وہ چار گزلی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے۔ آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا۔ دم بدم شوقی زیارہ ہوا۔ چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں ”استاد“ تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندے کا کام دریافت کر لیا۔ فرض کر چھوڑیں تاریخ شوال کی ۱۳۶۸ھ میں اندر سہا اس پہلے کا نام رکھ کر بجائے چار باب چار چار پار قرار دے کر اندر سہا کو پڑھنا شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی..... (۱۱) اچھ برس میں جلسہ چار ہوا۔ (۱۲) اس عبارت کو غور سے پڑھنے سے پتا چلتا ہے کہ ایک اندر سہا جس میں چار باب تھے، پہلے سے چار تھے۔ امانت نے اسے ساتنے رکھا کہ پڑھ کر دہس کے جلسے کی ضرورت کے مطابق تہہ بیاس کہیں جن میں سے ایک تہہ بیاس کہ ”چار باب“ کو ”چار بیاس“ کر دیا۔ (۱۳) اچھ برس میں جلسہ چار ہوا۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی کہ پہلی اندر سہا، جب لطافت نے لکھا ہے، ۱۳۶۵ھ میں چار ہوتی اور جلسے کے لیے اندر سہا ۱۳۶۸ھ میں چار ہوئی۔

”اعدرسہا“ (۱۳) اپنی حد بصورت میں کم و بیش (۵۶۰) اشعار پر مشتمل ہے۔ اس میں اگر ”۳۷۰“، ”شعر خوانی“ اور ”مبارک باد“ کو، جو سب غزل کی حیثیت میں ہیں، شامل کیا جائے تو غزلوں کی تعداد (۳۱) ہو جاتی ہے۔ یہ سب کی سب اندر سہا کی ضرورت کے مطابق کہی گئی ہیں اور ان سے بھی قصے کو جان کر سنے اور آگے بڑھانے کا

کا م ایسا کیا ہے۔ ان کے علاوہ ”امد رسجا“ میں مولویوں کی تعداد ۴۰ شمسی ۸۰، ہشتاد و سدان، گیت (جو مثنوی کی ہیئت میں ہے) کا ایک، چھند ۵، چہ یو ۴۱۰ اور مکالموں اور سوال جواب کے اشعار کی کل تعداد ۱۶۹ ہے۔ ان کے علاوہ چھ اشعار وہ ہیں جن میں راجا امد رسجراج پر پی، تسلیم پر پی اور مال پر پی کو قصص کے بعد اپنے پاس جینے کے لیے لکھا ہے۔

امانت کی جتنے دہلی امد رسجا کی صورت میں ۱۲۷۷ھ میں شائع ہوئی۔ شکر تانی کے بعد دوسری صورت میں ۱۲۷۸ھ میں اور تیسری صورت میں ۱۲۷۹ھ میں شائع ہوئی۔ اسی سال امانت و قات پایا گئے۔ دوسری ترتیب میں امانت نے ”چار پر پیوں کی زبانی ایک ایک غزل خارج کر کے ان کی جگہ چار مثنوی غزلیں داخل کیں۔ اس کے علاوہ چار غزلوں، دو خمسوں اور تین سو کی گیتوں کا اضافہ کیا۔۔۔۔۔ تیسری ترتیب میں چاروں غزلیں پھر شامل کر لی گئیں اور امد رسجا کی دوسری غزلوں میں سے، غالباً اختصار کی غرض سے ۳۸ اشعار خارج کر دیے۔ امد رسجا کی پہلی صورت میں ”شرح امد رسجا“ کے نام سے ایک طویل مقدمہ شامل تھا۔ دوسری ترتیب میں مصنف نے اپنی سہو تخیل و صحت جنت کی اور مقدمہ خارج کر دیا (۱۳۰۱) یا امد رسجا کی مستحکم صورت ہے۔ اس کے بعد چار طرح طرح کی تجدیلیاں، امد رسجا کے متن میں انہیں امانت کی ترمیم و تنسیخ سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ سب بعد کے اضافے ہیں۔

کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوئی۔ اس کے وجود میں آنے سے پہلے شاہی نسخہ پر ایک مخصوص تہذیبی ماحول پہلے سے موجود تیار ہوتا ہے۔ امانت نے جب ”امد رسجا“ لکھی تو ان کے سامنے ایک طرف داس لیکچر داس، نقالی، بھکت ہازی اور بکڑے کی روایت موجود تھی۔ ساتھ ہی اردو مثنوی، بالخصوص میر حسن کی ”سحر الہیان“ کی مقبول روایت موجود تھی۔ ان کے علاوہ داستان کوئی اور قصہ غنائی کی مقبول عام روایت بھی موثر طور پر داخل تھی۔ یہ قصص و مثنوی کا رواج اٹکا نام تھا کہ بادشاہ و وزیر سے لے کر عوام تک سب اس میں گہری دلچسپی لیتے تھے۔ وادھلی شاہ نے اپنے ولی مہدی کے زمانے میں داس، تاریخ دہلی و سبقتی میں حد و حد دلچسپی کا اظہار کیا تھا اور اس پر ہزاروں لاکھوں صرف کیے تھے۔ ۱۲۵۷ھ میں وادھلی شاہ ولی مہد مقرر ہوئے۔ داس کا پہلا جلسہ ان کی ولی مہدی کے زمانے ۱۲۵۹ھ یا ۱۲۶۰ھ کے دہاک میں پیش ہوا۔ اس کے بعد داس کے تین جتنے پہلے اور ہوئے جن میں وادھلی شاہ کی تین مثنویوں کو داس کی صورت میں پیش کیا گیا۔ پہلے جتنے میں مثنوی ”ہر پائے محقق“ کو، جس میں غزال اور بادرو کا قصہ بیان کیا گیا تھا، ۱۲۶۷ھ میں پیش کیا گیا۔ اس جتنے میں صرف شاہی خاندان کے وہ افراد شریک تھے جنہیں وادھلی شاہ نے مدعو کیا تھا۔ دوسرے جتنے میں مثنوی ”انصاف مثنوی“ کو شمس بزم تن و باد بیکر کا انصاف صحت بیان کیا گیا ہے، غیاور بادا کیا۔ اس جتنے میں شاہی خاندان کے افراد کے علاوہ معززین شہر کو بھی مدعو کیا گیا تھا۔ تیسرے جتنے میں مثنوی ”بحر الفت“ کو، جس میں باد پادین اور میر درد کا قصہ بیان کیا گیا ہے، غیاور بادا کیا۔ یہ شاہی داس کا آخری جلسہ تھا جو غالباً ۱۲۶۹ھ میں کیا گیا۔

اسی سال ایک اور رسم وجود میں آئی۔ وادھلی شاہ کو ان کی والدہ، جو تینوں کے کہنے پر، ہر سال ساگر و کے موقع پر گل کے اندر، جو کی جاتی تھیں۔ جب وادھلی شاہ ولی مہد ہوئے تو انہوں نے اس رسم کو قص و دہلیتی کا جلسہ بنا دیا جس میں مزاج و کازب کو مدعو کیا جاتا تھا۔ اس کے بعد وادھلی شاہ نے اسے ایک میلے کی صورت دے دی جو سادہ کے کہنے میں ”قصر ہارنگ“ میں ہوتا تھا اور داس کا ”جو کیا سیلا“ کہلاتا تھا جس میں دلی و داخلی اعزاء میر سب کو اجازت تھی مگر شرط یہ تھی کہ جو بھی شریک ہو جو کیا لباس پہنے۔ یہ میلہ ۱۱ اشوال ۱۲۶۹ھ بروز چاروشنب کو پہلی بار منعقد ہوا۔ (۱۳۰۱) یہ میلہ تین دن تک ہوا اور اس میں عوام و خاص سب شریک ہوئے۔ اس کے بعد یہ جلسہ مقررہ تاریخوں پر تین سال تک

ہوتا رہا۔ (۱۵) آخری جلسہ ۱۴ دھرم راج، روز پچیسواں ۱۸۵۵ء مطابق جولائی ۱۸۵۵ء میلہ سلطانی (جس کا پہلا) سوانح دستور انتظام سال گذشتہ کی سب سے مشفقہ اور (۱۳) تاریخ کو ختم ہوا۔ (۱۶) یہ جلسہ اسے مقبول ہونے کے شہر اور مضافات میں ہر جگہ پھیلے جانے لگے اور اہل شام نے خواہ مخواہ جلسہ منظم میں لگھا ہے۔

اٹھاتے ہیں کیا کیا حارے سامیں	بھلا ایسے ہوتے ہیں جلے کھیں
جب دم حاصل ہے جس سے سرور	حقیقت میں آواز ہے دور دور
یہ سن سن کے لذات اٹھاتے ہیں لوگ	کہ حقیقی ہو ہو کے آتے ہیں لوگ
کیا ساری طاقت نے جلسہ پسند	ہوا شوق دل دیکھنے سے دو چند
ہزاروں نے کی جیروی اختیار	دے جلے اپنی طرح پر قرار
نیا باج کاتا نئی شکل	یہی جلسہ اب عام ہے کوہ کو
یہاں تک کہ اطفال بھی مسج و شام	یہی کھیل اب کھیلتے ہیں دھام (۱۷)

اب امانت نے "اند رسجا" لکھی تو ان کے سامنے دس اور چلے کی بددعا بت مودھ چلی۔ "شرح اند رسجا" میں "درج بادشاہ وقت" کے تحت امانت نے لکھا ہے کہ "مصلی علی کیا رہیں مبارک طبع سلیمان چاہے سے ایسا فرمانا یا کہ یہاں کا ہوش اڑا لیا اور راجا اندر کے اکھاڑے پر حرف آ کر بلکہ ظاف نے ظاف کے اندر طاقت سے سر جھکا لیا۔" (۱۸) اس دس کی جو تفصیل امانت نے دی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو گنیا میلا میں خود لکھے تھے یا کسی ایسے مستر شخص سے وہاں کی کیفیت سنی تھی کہ وہ اسے شرح میں بیان کر سکے۔ دس کی بددعا بت مشہور داستان کوئی سے مل کر اندر کے عوام و خواص اور گلی کوچوں میں پھیل گئی تھی۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوئی کہ اب امانت، مرزا آباد علی عبادت کے کہنے پر اند رسجا لکھنے پر آمادہ ہوئے تو لکھنؤ کی فضا سے دل سے قبول کرنے کے لیے تیار تھی اور عوام و خواص اس قسم کی گفتگو و پیش کش کے لیے باز و پھیلائے تیار تھے اور جیسے ہی یہ جلسہ پیش ہوا تو اسے غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی۔ امانت نے لکھا ہے "الہ اللہ کہ بھگت کا کوئی نام نہیں لیتا ہے۔ زمانہ "اند رسجا" پر جان دیتا ہے۔ شہر میں چاروں طرف یہ جلسہ ہوتا ہے، مضافوں کے ہوش بکھاتا ہے" (۱۹) عبدالعلیم شرر نے لکھا ہے کہ "اند رسجا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والہ و شیدا ہو گیا۔" ایک شخص نے لکھا کہ شہر میں قائم ہو گئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ کوہوں اور تپتے والی ریلوے کی گاڑیوں کا بازار بند روز کے لیے بند چڑ گیا۔ اب امانت کے ۱۱۱ اور بہت سے لوگوں نے نئی سجا کیں بنانا شروع کیں۔" (۲۰)

امانت نے "اند رسجا" پہلے لکھی اور پھر حسب ضرورت "شرح اند رسجا" کے نام سے اس کی شرح لکھی اور دو سوال جو "اند رسجا" چاہ کر وہاں میں ابھرتے ہیں "شرح" چاہ کر ان کا ثانی جواب مل جاتا ہے۔ "اند رسجا" میں امانت نے مضافات کے علاوہ کسی قسم کی ہدایات شامل نہیں کی تھیں۔ شرح میں یہ ہدایات، پوری تفصیل کے ساتھ، ہر منظر کے لیے دی گئی ہیں۔ اس تفصیل سے "اند رسجا" پیش کرنے والا اسے مصنف کی مرضی کے مطابق پیش کر سکتا ہے "شرح" میں لباس، ان کے رنگ، زیورات، چہرے، سر سے، چہرہ کا، ہاتھوں کے رنگ، دھواں کا چلنا اور ان کے گھڑے ہونے کی جگہ تک مقرر کر دی گئی ہے۔ ہدایات کے اعتبار سے "شرح اند رسجا"، "اند رسجا" کی کئی کا اوجہ رکھتی ہے۔ مگر کے اعتبار سے بھی "شرح" کی یہ تحریریں دلکش و خوبصورت اور دلآویز ہیں۔

”اندھ سہا“ میں یہ جاس، سورج اور غور و جاہ افق الطغریٰ، عیاں ہیں۔ زبان و مکاش کا کوئی قصور ان ہستیوں کے لیے کوئی حق نہیں رکھتا۔ آقا فاضل واقعات روٹھا ہو جاتے ہیں۔ یہ جاس اور دینار دانی ویر میں ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچ جاتے ہیں۔ گھلام کو دانی ویر میں سورج اس کے گل سے اٹھاتا ہے۔ ان واقعات کو جلد گلام میں پیش کرنا یقیناً ایک مشکل کام تھا۔ ”اندھ سہا“ میں ان واقعات کو مکالموں کے ذریعے اس طرح پیش کیا ہے کہ اس معاشرے کے فرد کا تحلیل نہیں قبول کر لیتا ہے اور ساتھ ہی غصری، بولی، ہست اور غزل و طیرہ میں ان واقعات کی طرف اشارہ کر کے مخصوص فضا کو ابھارا گیا ہے تاکہ دیکھنے والوں کا ذہن ان باتوں سے غافل ہو کر قبول کر لے۔ ”اندھ سہا“ میں ایک مقام پر جب لالہ ہی تاج گانے سے فارغ ہوتی ہے تو راجا اندھ سے اپنے پہلو میں بیٹھنے کے لیے کہتا ہے اور سبزی کو طلب کرتا ہے۔ ”سب سبزی کی“ ”آد“ کافی چائیتھی ہے اور وہ اپنے حسب حال شعر غزلی یعنی اپنے مظلوم تقارف سے فارغ ہوتی ہے تو کیا سمجھتی ہے کہ راجا اندھ کی آنکھ لگ گئی ہے۔ اب تک اندھ سہا میں قصہ شروع نہیں ہوا تھا۔ امانت کے لیے یہ ایک مشکل مرحلہ تھا کہ قصہ کو سہا میں کیسے داخل کیا جائے۔ امانت نے سبزی کے آنے کے ساتھ ہی راجا اندھ کو ملانے کا عمل کیا تاکہ سونے کے قفل کے دوران مکالموں کے ذریعے قہقہے کو سہا میں داخل کر دیا جائے اور پوری کہانی اس طرح بیان کر دی جائے کہ دیکھنے والے اس سے نہ صرف واقف ہو جائیں بلکہ اسے قبول بھی کر لیں۔ اس کے لیے سبزی کی ”آد“ کے وقت شعرا اندھ گانے جاتے ہیں اس کے قطع میں یہ شعر پڑھا جاتا ہے

استاد جب عاشق و معشوق کے ہیں نام شہزادہ وہ گھلام ہے یہ سبزی ہے

”اندھ سہا“ میں گھلام کا نام چلی بار آتا ہے اور یہاں ظاہر ہے گل معلوم ہوتا ہے لیکن امانت کی یہ تکنیک اندھ سہا کے دیکھنے والوں کو آنے والے واقعات کے لیے داخلی طور پر تیار کر دیتی ہے۔ اب جلد گلام میں کوئی گل نہیں ہو رہا ہے۔ نہ رقص ہے، نہ گانا۔ راجا اندھ سو رہا ہے۔ یہاں امانت دیر کو بیدار ہوتے دکھاتے ہیں اور سبزی یہ کہہ کر راجا کی تو سوز ہے جس بارش میں چلی جاتی ہے۔ یہ سب کچھ نظروں کے سامنے ہو رہا ہے۔ یہ کہہ کر وہ کالے دیر سے صاحب ہوتی ہے اور اسے ساری بات تا کر شہزادے کو اٹھانے کے لیے کہتی ہے۔ کالا دیر شہزادے کا پاپو چھتا ہے۔ سبزی یہ تفصیل سے اس کا حلیہ، جگہ شہر کا پتا سمجھاتی ہے اور یہ بھی بتاتی ہے کہ آتے ہوئے شہزادے کی انگلی میں سبزیوں کا پھل پنا آئی تھی۔ کالا دیر پلک پلکچھتے میں سنگل وپ سے ہندوستان جا کر شہزادے گھلام کو اٹھا لیتا ہے اور سبزی یہ کہہ کر بیدار ہوتی ہے۔ سبزی پریشان ہوا کہ گھلام کو بیدار کرتی ہے۔ شہزادہ جاگ کر پوچھتا ہے کہ کیا میں خواب دیکھ رہا ہوں اور عالم حیرت سے ہے تب ہو کر ایک غزل گاتا ہے۔ غزل کے اشعار اسی صورت حال کے متعلق ہیں جس سے شہزادہ گزر رہا ہے شہزادہ اسی صاحب الطغریٰ میں راگ بہاگ میں گاتا ہے جس سے گھر چھوٹنے کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کے بعد شہزادہ گھلام اور سبزی کی درمیان مکالمہ ہوتا ہے اور اس مظلوم مکالمے کے ذریعے یہ سارا قصہ دیکھنے والوں کے سامنے آ جاتا ہے اور گھلام و سبزی کی کا یہ عشقیہ قصہ ”اندھ سہا“ کے دعو میں بڑست ہو جاتا ہے۔ سبزی یہ سب اظہار عشق اور وصل کا اشارہ کرتی ہے تو شہزادہ انکار کر دیتا ہے۔ جب وہ بہت بھاتی بھاتی ہے تو شہزادہ اس وعدہ پر اصل کا اقرار کرتا ہے کہ وہ اسے راجا اندھ کے اکھاڑے میں ساتھ لے کر چلے۔ سبزی یہ اسے بھڑکھاتی ہے کہ انسان اندھ کے اکھاڑے میں نہیں جا سکتا۔ راجا اندھ کو خبر ہوگئی تو ہم دونوں کو جلا کر خاک کر دے گا یا ہمیں گوریں میں قید کر دے گا۔ شہزادہ اپنی بات پراڈا رہتا ہے اور جب خود کو ہلاک کرنے کی دھمکی دیتا ہے تو زنج آ کر سبزی کی کہتی ہے:

اب ملے گا نہ مزاج دہن سے نہ ماں باپ سے تو شیر کے منہ میں مری جان چلا آپ سے تو
 تھک گئے ہونٹ کہاں تک اسے کھاناں میں بھل اکھاڑا تجھے اندر کا دکھا لاگوں میں
 اور اسی کے ساتھ گھلام سے تخت کا پایہ قائم کر ساتھ چلنے کے لیے کہتی ہے اور وہاں پہنچی کر اسے درختوں میں پھپھار دیتی
 ہے۔ اب راجا اندر جاگ جاتا ہے اور سبز پری چاند شمسی اور غزل گاتی ہے۔ وہ گاتی رہی تھی کہ لال دیو جو عین کی ہوا
 کھانے نکلا تھا گھلام آدم زاد کو دیکھ لیتا ہے اور راجا کو آ کر بتاتا ہے۔ راجا گھلام کو حاضر کرنے کے لیے کہتا ہے۔ وہ آتا
 ہے اور یہاں آنے کا قصہ بیان کرتا ہے۔ راجا سبز پری پر لعنت ملامت بھیجتا ہے اور گھلام کو کنوئیں میں قید اور سبز پری
 کے پر لچا کر اکھاڑے سے نکال دیتا ہے۔ اس طرح گھلام اور سبز پری کا یہ عشق قصہ اندر سہا کے تارہ چود میں شامل
 ہو جاتا ہے۔ اس مشکل مرحلے کو ماتحت کامیابی سے طے کر لیتے ہیں۔ اس کے بعد سبز پری گھلام کی تلاش میں ماری
 ماری بھرتی ہے۔ اور ہاڑا خرایک یا سواگت دہاتی ہے۔ وہ جو کن میں کر پستان میں آتی ہے اور اپنے گانے سے سب کو
 مسحور کر دیتی ہے۔ کالا دیو اس کا گانا سن کر بے خود ہو جاتا ہے اور راجا اندر کو اطلاع دیتا ہے۔ راجا حلقی ہو کر اسے
 طلب کرتا ہے۔ کالا دیو آتا ہے اور کہتا ہے: کیا ہے تجھے راجا اندر نے یاد مراد اب ترے دل کی برآئے کی۔ جو مانگے
 کی وہ چھل جائے گی۔ راجا اندر جو کن کو دیکھ کر جب اس کے جھوک کا سبب پوچھتا ہے تو وہ کہتی ہے:

مہاراج پوچھو نہ جو کن کا حال فقیر دہن کا دل دو سے ہے نہ حال
 مرا اھ سے معشوق ہے چھٹ گیا مرا راج اس دہن میں لٹ گیا
 یہاں دھوڑنے اس کو آئی ہوں میں بدکن ہوں غم کی ستابی ہوں میں
 اگر مانگ سے فیر ہو دل کا حال نہ جو کن کا مد کیجیے گا سوال

اس کے بعد جو کن شمسی گاتی ہے۔ راجا خوش ہو کر گھوری دیتا ہے۔ جو کن سبز میں ذومنی تنگ کر دیتی ہے اور منہ کر دیتی ہے
 اور ہولی گاتی ہے۔ راجا خوش ہو کر ہار دیتا ہے۔ اسے بھی وہ منہ کر دیتی ہے اور سمجھ دیتی ہے غزل گاتی ہے۔ خوش ہو کر
 راجا شانی رومال دیتا ہے لیکن وہ ذومنی باتیں کر کے انکار کر دیتی ہے اور کہتی ہے جو مانگوں سو پاؤں۔ راجا اقرار کر دیتا ہے:
 مانگ کیا مانگی ہے۔ جو کن غزل گاتی ہے جس کے مطلع کا مصرع گاتی ج ”انعام میں دیکھتے ہیں گھلام ہمارا“ ہے۔
 اب راجا اندر سبز پری کو پہچان لیتا ہے اور کہتا ہے: راج بڑا اچھ کو جو گن نے دھکا دیا اور گھلام کو لانے اور آزاد کرنے کا حکم
 دیتا ہے۔ شہزادہ وراسی وہیں لایا حاضر کر دیا جاتا ہے۔ گھلام اور سبز پری ایک دوسرے سے الام فراق کا حال بیان
 کرتے ہیں۔ پھر دونوں میں مکالمہ ہوتا ہے جس سے ساری کہانی اگلے رچہ باد کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے۔ ان سب
 مکالموں کا مواد یا جائے تو چندہ اشعار کی غزل بن جاتی ہے۔ یہ مکالمے اندر سہا کا تھلا عروج ہیں جن سے مطلب و خوشی
 کی کہیں اٹھتی ہیں۔ اس کے بعد سبز پری گھلام اور دوسری پریاں مل کر ”سہارک باد“ گاتے ہیں اور ”اندر سہا“ منہ کر دیتی
 ہے۔

اندر سہا کی یہی تکنیک ہے۔ ساری ”سہا“ منظم ہے سوائے سبز پری کے منہ سے ادا کیے ہوئے ان چند
 نثری ختروں کے جن سے وہ گھوری، ہار اور رومال کو منہ کر کے راجا اندر سے ”جو مانگوں سو پاؤں“ کا قول لیتی ہے۔
 ”اندر سہا“ میں شغوی، غزل، داستان، دھانگ، ہجکت، شاعری اور قصص و کہانی جمل کی کرداروں کی صورت میں
 نقش ہوتے ہیں اور ان تمام خواہشات کو پوری کر دیتے ہیں جن پر یہ معاشرہ بھروسہ ہے۔ اندر سہا میں ان سب کی

شہادت تو ہے لیکن ان سب کا احراج اسے ان سب سے مختلف بنا دیتا ہے۔ یہ سب ہی کراٹھ کی ایک وحدت بناتے ہیں جو منفرد ہے۔ اجدلی شاد کے رسم اور جو گلیا سٹا کے بعد جب امانت کی یہ اندر سمجھا سہائی گئی تو سارا معاشرہ وچانہ وار اس پر فدا ہو گیا اور یہ باقی قبول ہوئی کہ جگہ جگہ کھائی گئی اور امانت نے کہا: "المعاذہ کہ محنت کا کوئی نام نہیں لیتا ہے۔ زمانہ اندر سمجھا" یہ جان دیتا ہے۔ شرح میں چاروں طرف چلے ہوتا ہے۔ ملاحقوں کے ہوش کھٹکتا ہے" (۲۱)

"اندر سمجھا" اور "شرح اندر سمجھا" کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امانت کی تفسیر کی بنیاد رسم پر قائم ہے اور اس کو وہ ایک خاص صورت دے کر ہی چیز لہا کر رہے ہیں۔ معاشرت خاں ناصر نے اسی لیے اسے "ہیلٹے جیڈ" کہا ہے۔ (۲۲) "اندر سمجھا" میں وہ جگہ پر، جہاں قصہ "سمجھا" میں شامل ہوتا ہے، امانت میر حسن کا ذکر کرتے ہیں اور شرح اندر سمجھا میں آٹھ مقامات پر میر حسن کا ذکر کر کے مثنوی "سحر الہیان" کے اشعار کا حوالہ دیتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ مثنوی نگہ رہے ہیں لیکن ساتھ ہی مثنوی کی قیادت کو بدل کر رسم کی مسافت کا روپ دے رہے ہیں۔ اندر سمجھا پر انگریزی ڈراما، اوپریا ڈرامے کے اثرات تلاش کرنا ایک بے معنی بات ہے۔ برصغیر کی مرکزی روایت رسم، ناکھ اور رقص و موسیقی کی روایت ہے۔ وہ روایت جو یہاں موجود تھی اور وہ روایت جو اجدلی شاد کے ساتھ رسم و ناکھ کی بنیاد ہی اندری روایت کی بنی صورت تھی۔ اگر اندر رسم و ناکھ اسی طرح چلتا رہتا تو آگے بٹل کر وہ انگریزی ڈرامے کے اثرات تو قبول کرتا لیکن اثرات قبول کرتا اور انھیں اپنی روایت میں جذب کرنا ایک بات ہے اور اپنی روایت کو ترک کر کے دہلی روایت کے ہو جانا ایک بالکل مختلف بات ہے۔ اس کا نتیجہ اس قلم میں بے جا رنگ کی صورت میں سامنے آتا ہے جس سے آج ہمارا برصغیر وہ چار ہے۔ مولانا عبدالحکیم شرر نے لکھا ہے کہ اگر چند روز اور شاعری کا دور رہتا تو بہت اچھا اصول پر خاص بعد دستی ناکھ ایک خاص صورت پیدا کر لیتا جو بالکل بھرتی اور بعد دستی نہایت میں ڈوبی ہوتی۔ (۲۳)

"اندر سمجھا" کی قیادت اور موضوع کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ راجا اندر اور اس کی سمجھا ایک انداز کار (device) ہے جس کے ذریعے چار چار نکتوں کے بحر سے پیش کیے گئے ہیں۔ رقص و سرود کی مصلحتوں میں بھرا پیش کرنے والیاں صغریٰ، دادرا، ہنسنت، دہلی، چھند، سادون اور غزلیں گاتی تھیں۔ یہی کام "اندر سمجھا" میں چار پر یاں کرتی ہیں۔ ان کے لباس و ان کے دلر یا انداز، ان کے زیورات اور رقص سے دیکھنے والوں کی بھری اور سماجی جس دونوں متاثر ہوتی ہیں اور ان سے ایک ایسا آجگ پیدا ہوتا ہے جو اس معاشرے کا تہذیبی آجگ تھا جس میں احساسی سطح (Sensuous level) نمایاں تھی۔ "اندر سمجھا" کا رنگ، احراج بھی چونکہ اسی پر قائم ہے اس لیے اس میں تراشا بھی ہے اور رقص و موسیقی بھی اور ان سب کا مجموعی اثر طبعی ہے۔ اندر سمجھا میں وہ مکالمے نتیجہ کے لائق ہیں جو سبز پر ہی اور گلفام کے درمیان ہوتے ہیں اور جن سے ڈرامے کی اصطلاح میں مخصوص ڈرامائی کلیت پیدا ہوتی ہے۔ سبز پر ہی "مثنوی" کی آگ میں جل رہی ہے اور ہے ہاکی سے خواہش و صل کا اعتبار کرتی ہے۔ عام طور پر مثنویوں اور داستانوں اور بھٹی شاعری میں صورت ہی مکمل کرتی ہے اور یہی بات اس ٹکڑ کو بھی اس لیے دل سے پسند تھی کہ مثنوی وہ صل کے تعلق سے طوائف ان کی تہذیب کا نمایاں حصہ تھی۔ یہاں حسن و مثنوی کے اعتبار کی وہ سطح نہیں ہے جو پہلی بیٹوں یا شیریں فریاد کے مثنوی میں ملتی ہے۔ یہ خاص ہمسائی احساسی مثنوی ہے جس میں وصل و صل جسم ہے اور بحر جسم سے دوری کا نام ہے۔ سبز پر ہی کا گلفام پر ڈار ہوتا اور گلفام کا وصل سے انکار کرتا، پھر میل و محبت کے بعد اندر سمجھا میں لے

جانے کی فطرت تک شرط کے ساتھ اصل کا وجود کرنا اور عشق سے مجبور ہو کر ہر پری کا استہاں لے جانے پر راضی ہونا عورت کے جذبات کی شدت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ ایک غیر فطری رویہ ہے لیکن یہ مردانہ معاشرہ ہی وہ ہے جسے تسکین حاصل کرنا تھا۔ اس رویہ میں جنس زدگی پوری طرح موجود ہے۔ اس مسئلے میں "اندھ سہا" کے یہ چند شعر اور ہزل دیکھیے۔

ہامروں کی آنکھ نہ انگلیا پہ جا بنے بیٹھ کھلا ہوا ہے دوپٹا سنبھالے
دوب جانوں کے قریب یوں ہے دوپٹا اونچا وہ تارکے میں جس طرح گھٹ ساون کی
چھتیاں سووی گیب کس رنگ جیسے انگلیاں میں کوئے دھرے
بہت کھرے او مہارا چارے (کولا = تارگی)

"اندھ سہا" میں امانت بھنوی حراج اور بھنوی رنگ بن پر قائم ہیں اور اسی بھری روح کو کھل کر "اندھ سہا" کی شاعری میں سوکر بھنوی روح سے ہم رشتہ کر دیتے ہیں۔ لیکن روح ان کی فزولوں میں موجود ہے جو اندھ سہا میں گواہی گئی ہیں۔ "امانت نے اندھ سہا میں نئے کے کیف و سرور کو بھرا ہمت دی ہے اس کا اندازہ ان محرم جگہوں سے ہوتا ہے جو انھوں نے اپنی فزولوں کے لیے منتخب کی ہیں اور عموماً کافی اور ردیف کی ترتیب میں صوفی آہنگ اور جھکا کر پیش نظر رکھا ہے (۲۳) یہی روح "اندھ سہا" کے گیتوں میں ہے جن میں ادوچی زبان کی گہری آمیزش کے ساتھ ایسی جذباتیت اور سادگی ہے کہ یہ گیت خاص مکتبہ دیتے ہیں۔ مثلاً لال پری کا یہ سادہ دیکھیے۔

بن چا گھٹا نہیں بھاوے
وہ وہ دل دھو ہو آوے
بھری کی چٹک تپاوے۔ ڈراوے
بن چا گھٹا نہیں بھاوے
اترو

(گھیاں۔ بھلی۔ بھاری۔ بھنی)

(ڈاون = پھان بھنی آج)

(میتھ = پارٹ)

(دلی باری = اللہ باری، جس پر خدا کی بار ہو)

مٹ برکھا کی آتی دے گھیاں
آج جیا کو کل نہیں آوے
سووی اور سے ڈاون بھنی
کوڑا اس کو سمجھاوے جاوے
بن چا گھٹا نہیں بھاوے
کا سے کہوں اس میتھ بوندن ماں
کہ بچاں جو پھنداوے
ختم کو کوڑا بھری برکھا ماں
دلی باری سے ڈاوے ڈاوے
بن چا گھٹا نہیں بھاوے

تمام گیتے اسی بھاشا میں مختلف رنگ رنگینوں میں گائے جاتے ہیں جن سے موسیقی کی رنگارنگی اہل محفل اور تماشا نویس

کے دلوں کو گرما دیتی ہے۔ "اندلسیہ" اسی مقصد کے لیے تصنیف کی گئی تھی۔ واجد علی شاہ کے دور میں چار نسخوں راگ رنگ کی محفل بنایا ہوا تھا۔ قیصر بادشاہ اس راگ کا سرکاری نفل تھا اور عوام کے لیے اسی راگ کو گھر گھر پیدا کرنے کے لیے الامت کی "اندلسیہ" موجود تھی۔ آئی قلم کی شہرت آگ کی طرح سارے اردو میں پھلتی ہوئی۔ ہندوستان بھر میں لکھلی گئی۔ یہاں کی مختلف زبانوں میں اس کے ترجمے ہوئے اور متعدد خطوں سے پار بار ہو گئی۔ یہ اپنے زمانے میں سب سے زیادہ پکے والی کتاب تھی۔ مسعود بن رضوی لاہور کے لکھا ہے کہ روزوں نے اندلسیہ کے سوار غلوں کی خدمت دی ہے جس میں چار روایات گری میں ایک گجراتی خط میں اور ایک عربی خط میں تھا۔ خط یا آفس کا تحریر ہی میں "اندلسیہ" کے ۱۸ مختلف ایڈیشن ہیں۔ ان میں گیارہ روایات گری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک کرشمی خط میں ہے۔ (۳۵) اس دور میں الامت کی "اندلسیہ" نے اپنی مطلوبیت حاصل کی کہ لوگ اسے دیکھنے کے حلقہ رہتے تھے۔ اسی کے ساتھ متعدد ناٹک منظر لکھیں اور جو وہاں آئیں جو شہر دیہات قصبوں میں جا کر "اندلسیہ" پیش کرتی تھیں۔ اسی طرح شادی بیاہ کے موقع پر "اندلسیہ" پیش کرنے کا بھی عام رواج ہو گیا تھا۔

"اندلسیہ" ایک دور اور ایک خاص مقام کے جذبات کی ترجمان ہے۔ اس کی اہمیت اس دور کے لحاظ سے بتا رہی ہے لیکن اس کا یہ تاریخی مقام اس لیے بھی اہم ہے کہ اردو میں جو بھی ڈرامے کی روایت آنے والے دور میں پروان چڑھی ان سب پر اس کا واضح اثر ہے۔ اردو غلوں کی طرح، دوسری ہندوستانی زبانوں کی غلوں میں بھی، تاریخ اور گانوں کی بحر بحر ہوتی ہے وہ بھی "اندلسیہ" کا اثر ہے۔ ہندوستانی حوان لکھناوی طور پر غنائی ہے اور اسے وہی ڈرامے پسند آتے ہیں جن میں غنائی عنصر زیادہ اور گہرا ہوتی کہ مشاعرے میں جو شعر اپنی فزول لگا کر پڑھتے ہیں عام طور پر پسند کیے جاتے ہیں۔ "اندلسیہ" کے بعد جب انگریز کی اقتدار کے زیر اثر ڈرامہ ڈرامے کا آغاز ہوا تو اس میں بھی اس غنائی پہلو کا خاص طور پر خیال رکھا گیا۔ تجزیہ نگار کہیں کہیں کے نئے ڈراموں میں بھی نکالوں میں پار پار شعرا کا آقا اور ہر موقع پر گیت یا فزول گانے کے درمیان ہر اندلسیہ کا اثر واضح ہے۔

"اندلسیہ" کے بعد گھنٹے جانے والے ڈراموں کو اس کی ضرورت کے لحاظ نظر سے دیکھا جائے تو وہ سب ہدایات جو "شرح اندلسیہ" میں ملتی ہیں ان ڈراموں میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ ان بحثوں کے باوجود کہ "اندلسیہ" ڈراما ہے یا نہیں اور کیا "اندلسیہ" کو اردو کا پہلا ڈراما کہا جاسکتا ہے، اثر کے لحاظ سے یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ اس تمام ڈرامائی دور کے لیے، جو متعدد تجزیہ نگار کہیں کہیں سے وجود میں آئے "اندلسیہ" ایک اہم تہذیب کا وجود رکھتی ہے۔ الامت نے ہندو راج والا اور مسلم روایت کو یک جا کر کے دیکھنے کی ضرورت میں اس کا حوالہ کیا تھا۔

ہمارے ہاں یہ بحث برسوں سے جاری ہے کہ کیا الامت کی "اندلسیہ" کو اردو کا پہلا ڈراما کہا جاسکتا ہے اور کیا الامت کی "اندلسیہ" کو اولیت کا درجہ حاصل ہے؟ یہ بات یاد رہے کہ ڈراما انگریزی راج کے ساتھ ہندوستان میں آیا اس وقت تک ہمارے ہاں صرف داس اور ناٹک کی روایت موجود تھی۔ "اندلسیہ" اسی روایت سے تعلق رکھتی ہے اور اس پر انگریزی ڈرامے کا کوئی اثر نہیں ہے۔ جیسا کہ پادشاہ حسین نے لکھا ہے کہ "زمانہ موجود کا اردو ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں اردو ڈرامے کی ابتدا کا نہیں بلکہ اس کی ترقی کا باعث بنیں۔" (۳۶) جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں کہ جہاں تک پہلے داس کا تعلق ہے اس کی اولیت واجد علی شاہ کو حاصل ہے۔ انھوں نے اپنی دلی عہدی کے زمانے میں "راہِ احسا" کے قلمی اپنی تفریح طبع کے لیے ۱۲۵۹ھ یا ۱۲۶۰ھ کے اوائل میں داس کی صورت میں پیش کیا تھا۔ اس

کے بعد انھوں نے اپنی تین مشنریوں کو راس کی صورت میں پیش کیا۔ ۱۳۶۷ء میں ”لورڈ لے فٹنٹ“ کو ۲۶۸۰ء میں ”لورڈ لے فٹنٹ“ کو اور ۱۳۶۹ء میں ”لورڈ لے فٹنٹ“ کو راس کی صورت میں پیش کیا۔ اس کے بعد قیصر باغ میں ”جوگیا سیلا“ ۱۳۶۹ء/۱۸۵۳ء میں منایا گیا۔ دوسری بار مقررہ تاریخ پر ۱۸۵۳ء میں اور تیسری اور آخری بار ۱۳۶۹ء/۱۸۵۵ء میں منایا گیا۔ ان تینوں سالوں میں ”جوگیا سیلا“ کو خاص سب کے لیے کھول دیا گیا تھا جس نے راس اور رقص و موسیقی کے شوقی کو راس کی سب سے زیادہ پسندیدہ شادی کر دیا اور وہ گھنٹہ کو طیر پاؤ کہہ کر نکلتے روانہ ہو گئے۔ امانت کی ”اندھ سہا“ حکومت نے واپس لے لی تھی اور وہ گھنٹہ کو طیر پاؤ کہہ کر نکلتے روانہ ہو گئے۔ امانت کی ”اندھ سہا“ پر اس ماحول کا گہرا اثر ہے۔ وہ کام جو بدلتی سب سے زیادہ ملٹی ٹائپ لے اگیا ہو اور قادی کا کام جو ہی سب سے امانت لے اگیا ہو دے کر معاشرے کی خواہشات کو آئینہ دکھایا۔ یہ کام کسی دوسری ”اندھ سہا“ نے نہیں کیا۔ اس سلسلے میں عادی لال کی ”اندھ سہا“ کا نام بھی آتا ہے لیکن اب تک کوئی حتمی ثبوت ایسا سامنے نہیں آتا جس سے اندھ سہا عادی لال کی اولیت امانت پر ثابت ہو سکے۔ پھر عادی لال نے اپنی اندھ سہا میں ماہ مینری کی داستان فٹنٹ کو سہا کی صورت دی ہے۔ اس میں آگے چل کر شاہ جن اور راجا اندھ بھی آتے ہیں لیکن یہ اندھ کی سہا پر گزرتی ہے۔ عادی لال کی اندھ سہا کا یہ مطالعہ نو ۱۸۶۲ء کا ہے اور دوسرا پر ۱۸۶۳ء کا ہے۔ ان دونوں سلسلوں میں عادی لال کے سرواق پر ماہ مینری صرف اندھ سہا کے الفاظ درج ہیں۔ ”اس کی کوئی تاریخ تصنیف تقریری طور پر نہیں ملتی۔“ [۲۷] اور اکمل یوسف نے عادی لال کی ماہ مینری صرف اندھ سہا سے ہونے کے یہ دواول نقل کیے ہیں:

- (۱) مان گمان کے رانگی ہارے ہم ہیں مگر سے بھکاری دے
اختر کو سو ہے آن خاک میں تھاری بلہاری دے
- (۲) داس عادی کے بلہاری من لئی سب کی پکار
اختر کو دے آن خاک من دھن سب داروں وار

اور لکھا ہے کہ ”پہلے پول میں صرف اختر کا نام آتا ہے اور دوسرے پول میں اختر اور عادی لال دونوں کے نام آتے ہیں اور یہ پول بعد کا اضافہ نہیں بلکہ ابتدائی اندھ سہا عادی لال کا حصہ ہیں۔ ہونے کے یہ پول بتا رہے ہیں کہ یہ واپس ملٹی ٹائپ (اختر) کی معزول کی اور نکلتے جانے کے بعد کہے گئے ہیں۔ واپس ملٹی ٹائپ ۱۸۵۳ء/۱۲ مارچ ۱۸۵۶ء کو نکلتے روانہ ہوئے تھے۔ اس لیے اندھ سہا عادی لال ۱۸۵۳ء کے بعد کی تصنیف ہے جب کہ اندھ سہا امانت ۱۳۶۸ء میں لکھی گئی اور ۱۸۵۳ء میں مکمل گئی۔“ [۲۸] اور انی تھو نظر سے بھی عادی لال کی اندھ سہا امانت کی اندھ سہا کے مقابلے میں بہت کمزور ہے۔ ”جول ٹریب“ اس میں امانت کی اندھ سہا کا تذکرہ نہ کیا گیا ہے یہاں تک کہ اشخاص کے نام بھی کمزور ہیں اور کچھ اسی ڈھنگ کے ہیں۔ ”اسٹنٹ اور ہونے کے گیت“ بالکل اسی طرح کے ہیں۔ [۲۹] پھر یہ اندھ سہا عادی لال کی نہیں بلکہ مختلف لوگوں سے گھسوا کر بنی گئی ہے۔ عادی لال اس کے مصنف نہیں بلکہ تکمیل کار (پروڈیوسر) ہیں۔ اس کا کوئی من تصنیف بھی اب تک سامنے نہیں آتا۔ اولیت کے سلسلے میں داخل شواہد بھی کمزور ہیں۔ چون معلوم ہوتا ہے کہ اندھ سہا امانت کی مقبولیت کو کچھ کہ عادی لال نے کئی لوگوں سے گھسوا کر اسے مرچ کیا اور اس میں صرف اندھ سہا امانت کی چیزوں کی بلکہ کانوں کی تعداد بھی زیادہ کر دی اور گھنٹہ کو شروع میں شامل کر دیا۔ امانت کی اندھ سہا اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

سجھا میں دوستو اند کی آمد آہ ہے ہری بھانوں کے اصرار کی آمد آہ ہے
 عاری مال کی ماہِ تعمیر معروف ہا اندر سجھا اس سے ملنے پہلے شعر سے شروع ہوتی ہے:

سلطان شاہ بزم میں تشریف لاتے ہیں سارے جہاں کا اچھا چھل دکھاتے ہیں

عاری مال کی اندر سجھا چھتے ہوئے غمیں ہوتا ہے کہ ہر اندر سجھا تیار کرنے والے کے سامنے امانت کی اندر سجھا ہے۔
 جہاں تک امانت کی اندر سجھا کی دلالت کا سوال ہے، اسے ڈرامے کے بارے میں گھنٹے والوں نے عام طور پر موضوع بحث بنایا ہے لیکن اب تک اندر سجھا کی دلالت کو رد نہیں کیا جا سکا ہے۔ ان ساری بحثوں کی ساری صورت یہ ہے:

(۱) اوشادہ طرخ میر کے دور میں نوانج (نواز) نامی ایک شاعر نے ٹھٹھکا ناگ کے نام سے برج بھاشا میں ایک منظوم داستان لکھی تھی جسے اب تک ناگ کہہ کر اردو زبان کا پہلا ناگ اور انا قرار دیا جا رہا تھا لیکن اب یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ یہ ڈراما نہیں بلکہ منظوم قصہ ہے۔ مسعود حسن دہلوی یادِ پ نے لکھا ہے کہ ”اس کا جدید ادبی نثری مزمل پر لیس مالہ آباد سے ۱۹۵۹ء میں شائع ہو چکا ہے۔“ (۳۰) اس طرح نوانج کی ٹھٹھکا اس مقام پر سے از خود خارج ہو جاتی ہے۔

(۲) کاظم علی جبران کے ٹھٹھکا ناگ کو بھی اب تک ڈراما سمجھا جا رہا تھا۔ یہ تالیف بھی اب شائع ہو چکی ہے (۳۱) اور یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ ٹھٹھکا ناگ نوانج (نواز) کی برج بھاشا کی تصنیف کا ترجمہ ہے اور نہ کافی داس کی ٹھٹھکا کا اردو ترجمہ ہے بلکہ یہ ایک نثری داستان ہے۔ اس طرح یہ مسئلہ بھی اب ہمیشہ کے لیے حل ہو جاتا ہے۔

(۳) لاکنو خیر احمد قادری نے ایک ڈرامے کا ذکر کیا ہے جسے اردو کے اولین یا چھترہ کم ترین ڈراموں میں شامل کیا ہے۔ اس ڈرامے کا عنوان ان کے دوست ساجد خاں کی ملکیت تھا اور لندن میں اسے دیکھنے اور کچھ غصے قفل کرنے کا انھیں موقع ملا تھا۔ ڈرامے کے اس مخطوطے کے شروع میں قصے کا خلاصہ بھی دیا گیا ہے۔ لاکنو قادری نے اس مقام سے اور پہلا ایکٹ کے پہلے سین کو اپنے نوٹ کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔ (۳۲) انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ ”اس ڈرامے میں ٹھٹھکا نامی ایک اور خوش محلہ تعلق میں لکھا ہوا ہے۔ اس کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مخطوطہ چھڑا اس طرح کی ملکیت میں رہ چکا ہے جو ۱۸۶۶ء اور ۱۸۸۸ء تک دربار لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کا رزٹینٹ تھا۔ جہاں تک میراظم ہے اردو کا کوئی ڈراما ان ہاتھوں سے پہلے کا نہیں ملتا۔ اگر یہ اولین ڈراما نہیں تو اردو کے قدیم ترین ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔ اس مخطوطے پر دستِ کتابت درج ہے اور دستِ تصنیف۔“ (۳۳) لاکنو خیر احمد قادری نے اس ڈرامے کا رزٹینٹ درج کیا۔ صرف لکھنؤ رزٹینٹ رہا لیکن دو سو سال کے بعد بھی کمپنی بھارت کا مظلوم رہا اور برسوں بعد اس جہاں فانی سے کوئی کیا۔ صرف لکھنؤ میں اس کے دو سال رزٹینٹ ہونے سے اس ڈرامے کو ۱۸۶۶ء اور ۱۸۸۸ء سے پہلے یا اس دور کی تصنیف قرار نہیں دیا جا سکتا۔

(۴) لاکنو کمال الزمان نے ڈراما ”خورشید“ کو پہلا دستیاب ڈراما بتایا ہے۔ ”خورشید“ کا پر اعلان ”سوے کے مول کی خورشید“ ہے جس کے سروروی پر یہ عبارت ملتی ہے:

”سوے کے مول کی خورشید“ ہندوستانی ناگ و کنوڑیا ناگ منڈی کے لیے گہرائی زبان میں ایڈل ہی

جشیہ کی لکھوری نے لکھا۔ اس کے بعد ایک پارسی صاحب سیلو بہرام می فردوسی کی مرزا زبان نے ہندوستانی

زبان میں ترجمہ کیا۔ ہندوستانی زبان۔ رسم الخد گہرائی۔ پہلی طابع آفکار چھاپ خانہ، ناشر بہرام می

فردوس کی کھیتی کرتے، بہرام کی ہورم کی اسطریٹ، ۶۰-۱۱-۱۸ء قیمت ایک روپیہ۔ [۳۴]

اس سے معلوم ہوا کہ یہ ڈراما ۱۸ء میں گجراتی رسم الخط اور ہندوستانی زبان میں شائع ہوا۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ لمانت کی "اندھ سہا" سے پہلے کی تصنیف نہیں ہے اور اس وجہ سے ممکن ہے کہ اس میں کم از کم دو جگہ یہ لمانت کی "اندھ سہا" کے اظہار شامل کیے گئے ہیں۔ ڈراما "خورشید" کے "باب پہلا، پرہ پہلا" میں راجن گراس "مہارک پاڑ" کے یہی شعر گاتے ہیں جس پر لمانت کی اندھ سہا کا خاتم ہوتا ہے۔

شادی جلد، عظام مہارک ہووے	میش و مشرت کا سر انجام مہارک ہووے
تخت پر تم کو مہارک ہو جہاں میں بھرنا	غیر کو گردش ایام مہارک ہووے
سردقری کو مہارک ہو (تو) ٹیل کو ٹھل	آپ کو سردگل ایام مہارک ہووے [۳۵]

یہی شعر لمانت کی "اندھ سہا" کی ذمہ داری منتقل "مہارک پاڑ" میں اس طرح ملتے ہیں۔

شادی جلد، عظام مہارک ہووے	میش و مشرت کا سر انجام مہارک ہووے
تخت پر ہم کو مہارک ہو جس میں بھرنا	غیر کو گردش ایام مہارک ہووے
سردقری کو سردوار ہو ٹیل کو ٹھل	ہم کو یہ سردگل ایام مہارک ہووے [۳۶]

اسی طرح لمانت کی "اندھ سہا" میں لال پری سادان گاتی ہے جو پانچ بندوں پر مشتمل ہے۔ اسی "سادان" کو خورشید میں لفظی تبدیلیوں کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ [۳۷] اس سے بھی یہ بات پائے ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ "اندھ سہا" (۱۸۵۱ء، ۱۸۵۲ء، ۱۸۵۳ء) سونے کی مول کی خورشید (۱۸۵۴ء) سے پہلے کی تصنیف ہے۔

(۵) جیسے "خورشید" ہندوستانی زبان اور گجراتی رسم الخط میں لکھا گیا اسی طرح انگریزوں نے "راجا گولی چند اور جلد ۲" کے نام سے ایک ڈراما "ہندو ڈارینک کور" کے لیے ہندوستانی زبان میں ۱۸۵۳ء میں لکھا اور نیدرلینڈز میں ۲۹ نومبر ۱۸۵۳ء کو پہنچایا گیا۔ ۳۰ نومبر کو اس کا دوسرا حصہ بھی پیش کیا گیا اور ۱۷ دسمبر ۱۸۵۳ء کو دونوں حصے ایک ساتھ دکھائے گئے۔ ۱۹ مارچ ۱۸۵۳ء کو دونوں حصوں کا پورا پہنچایا گیا [۳۸] بھائی دانی کا ذکر ہے کہ ڈراما "راجا گولی چند اور جلد ۲" آج دستیاب نہیں ہے، البتہ طالب باری کا ڈراما "گولی چند" دستیاب ہے اور بہت بعد کی تصنیف اور آرام کے ذرائع "گولی چند" سے ملتا ہے [۳۹] آرام کا "گولی چند" بھی اب دستیاب نہیں ہے۔ طالب کا ڈراما شائع ہو چکا ہے۔ ایک بار پھر نہ ان دنوں سبک سبک ہندوستانی ادب سے اس پر سن اشاعت اور سن نہیں ہے اور یہی اچھے بھائی چند علی تاج کی تصنیف کے بعد مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "راجا گولی چند" بھی اندھ سہا کے بعد کی تصنیف ہے۔

(۶) مشرت رحمانی نے "ٹیل چار" نامی ایک ڈرامے کا ذکر کیا ہے جو ان کی نظر سے گزرا تھا اور بتایا ہے کہ یہ گھر میں وافر کی تصنیف ہے اور "یہ ڈراما ٹر میں ٹیلی تصنیف اور اندھ سہا کے بعد اردو ڈراما نگاری میں پہلا نمونہ ہے۔" [۴۰] مشرت رحمانی کا تشریح و مضمون ڈرامے کو الگ کرنا اور "ٹیل چار" کو پہلا تشریحی ڈراما کہنا بحث طلب مسئلہ ہے اور یہاں اس سے دائرے سے خارج ہے۔

(۷) ڈاکٹر فضل الرحمن اقبال نے ۱۹۸۳ء میں حیدرآباد (دکن) سے ایک اردو ڈراما شائع کیا [۴۱] جس کا نام "ٹلی بابا چالیس چار" ہے اور جسے کوشن فی گرین آؤس نے ہندوستانی میں ترجمہ کیا تھا۔ یہ ڈراما ۱۸۵۳ء میں مداس سے

شائع ہوا ۱۳۳۱ھ قبل اقبال نے بتایا ہے کہ یہ دارالکتب خانہ عام اہل اسلام مدارس میں محفوظ ہے اور وہیں سے حاصل کر کے اسے اردو کا پہلا مختصری دارالانوار بنائیں گے اور اس کے نام سے اپنے مقدمہ کے ساتھ شائع کیا ہے۔ یہ دارالانوار معیاری و مجلس دکنی اردو میں ترجمہ کیا گیا ہے اور اس زبان کو اس نے ”ہندوستانی“ کہا ہے۔ یہ دارالانوار ۱۸۵۴ء میں اس سال شائع ہوا جب امانت خاں ”اعدر سہا“ لکھ چکے تھے۔

(۸) ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے کلمت دہلوی کی ”اعدر سہا“ [۳۳] کے قلمی و غیر مطبوعہ نسخے، مکتوبہ کتب خانہ راجا صاحب محمود آباد کی بنیاد پر اسے امانت کی ”اعدر سہا“ سے پہلے کی تصنیف قرار دیا ہے اور اس کی بنیاد کلمت کے سال وفات پر رکھی ہے جس کا ذکر گیارہ پچھترے ان الفاظ میں کیا ہے: ”کتب خانہ رام چورس کلمت کی ایک مکتوبی شہادت و امن کا خطوط ہے۔ عرب فہرست نے ان کے نام کے ساتھ حوالہ ۱۲۶۹ء لکھا ہے۔“ [۳۳] عرب فہرست نے انہیں نہیں بتایا کہ اس سال وفات کا ناظر کیا ہے۔ اس مکتوبہ و غیر مطبوعہ سال وفات کی بنیاد پر یہ کہے کہا جاسکتا ہے کہ امانت کی ”اعدر سہا“ سے پہلے کی تصنیف ہے۔ کلمت کی ”اعدر سہا“ بھی ”حبیب اکبر حیدری“ نے بتایا ہے، مبارکباد کی غزل پر نظم ہوتی ہے جس کی بحر بھی وہی ہے جو امانت کی ”اعدر سہا“ کی غزل کی ہے۔ نظمیات اور حراج و رنگ شاعری پر بھی امانت کی ”مبارکباد“ کا واضح اثر ہے۔

اس ساری بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زمانی اعتبار سے بھی امانت کی ”اعدر سہا“ کی اولیت واضحیت پر قرار دلائی ہے۔ ”اعدر سہا“ جس ناٹک کی روایت میں واجد علی شاہ کے رسالے کے بعد اردو کی پہلی تصنیف ہے جسے مہر حاضر کے تعلق سے دارالانوار بھی کہا جاسکتا ہے۔

(۲)

”اعدر سہا“ سے پہلے امانت اپنے ”واسوخت“ کی وجہ سے مشہور تھے۔ خاکرخ مہر جہاں تاب میں سید خزانہ بن احمد نے لکھا ہے کہ ”اس واسوخت کے حالات شریعت تمام واردہ اگر درست پر ہی شریعت امانت بدو شہدہ۔۔۔“ شرح ”اعدر سہا“ میں خزانہ نے لکھا ہے کہ ”انجائے شرقی طبعیت میں واسوخت عاشقانہ کہ مطبوع زمانہ ہے طوائفی کمال کلمہ جاں فشانی کیا گیا اور محبت قرار دے کر جمیع عطا کی میں پڑھا گیا۔ غل غریب کا خوب ہوا سب کو مرلوب ہوا۔ عطا کی طلعت ہوئی۔ چھپنے کی صورت ہوئی۔ چھپ کر دندور دور ہوا۔ فضل خدا سے ہر شے میں مشہور ہوا۔“ [۳۵] امانت کے بیٹے سید حسن لطافت نے ”غزائیں قصاصت“ کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ”واسوخت مشہور کہ شہرہ عطا کی ہے اور تین سو سات ہند کا ہے ۱۲۵۹ء میں تصنیف کیا اور ۱۲۶۰ء میں۔ نہایت عقبات، مالیات سے مشرف ہو کر پھر وارد کھسکو ہوئے اور واسوخت بتمام کو تمام کیا اور ۱۲۶۳ء میں ایک مکتوبہ قرار دی کہ تمام اسرار وارد و ساور شعرا نے شریعت سے اور واسوخت۔۔۔ ایک جیسے میں پڑھا گیا اور پھر بھی لوگ عطا کی رہے۔ بعد اس کے وہ واسوخت صد بار شہروں میں پھیل اورتا تک پہنچا جاتا ہے۔“ [۳۶] امانت نے کل تین واسوخت لکھے:

۱۔ ایک بدو واسوخت (۱۱۰ ہند) جہان کے کسی دوست نے ان سے لے کر پھر وہاں نہیں کیا اور اب تابید ہے۔

۲۔ دوسرا بدو واسوخت (۳۰ ہند) جسے انھوں نے ۱۲۵۹ء میں شروع کیا اور ۱۲۶۳ء میں آخری صورت دے کر ”اعراء اور رسا اور شعرا کے شعر کے جیسے“ میں پڑھا وہاں کی شہرت و قبولیت کا اصل سبب بنا۔

۳۔ تیسرا وہ واسوشت (۱۱ء) ہے جو امانت کے دیوان (خواجہ فیض صاحب) میں لکھنؤ میں مسدوس شامل ہے اور جس کے آخر میں ”تمام شدہ واسوشت“ کے الفاظ لکھے گئے ہیں۔ (۱۳۷) یہ کہنا کہ (۱۱ء) بندہ والا واسوشت وہی ہے جو پہلے (۱۱۰ء) بندوں پر مشتمل تھا (۱۳۸) اس لیے درست نہیں ہے کہ مرصع دیوان امانت کے بننے کا وقت اسے دیوان میں شامل کرتے ہوئے اپنے مقدمہ میں کہہ سکتے تھے کہ یہ واسوشت اصل کیا ہے جسے یہاں دیوان میں شامل کر دیا گیا ہے۔

امانت کے ان دونوں واسوشتوں میں سے ۱۱۰ء بندہ والا واسوشت نہ صرف امانت کا بھرتیہ واسوشت ہے بلکہ واسوشت کی تاریخ میں بھی ایک شاہکار کا وجود رکھتا ہے جس کا اثر نہ صرف معاصرین نے قبول کیا بلکہ آئے والے زمانے میں بھی اسے سمجھنا اور اس کو سمجھیں نہیں گئیں۔ امیر جنتی کی واسوشتوں پر اس کا اثر واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے حتیٰ کہ علامہ اقبال کی مشہور ”بزمِ نظم“ ”شکوہ“ کے زبان و بیان، وقت و موضوع پر بھی اس کا واضح اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اقبال کے ”شکوہ“ میں خطاب معشوقِ حقیقی سے ہے جب کہ امانت کا معشوقِ کھازی ہے۔ اقبال نے واسوشت کی حیثیت موضوع اور نگار کو اپنے رنگ شاعری میں جذب کر کے اور اسے بالکل تیار رنگ دے کر ایک ایسی مقبول عام نظم کو تخلیق کیا جو سارے ہندوستان میں مقبول و مشہور ہوئی اور آج تک مقبول ہے۔

واسوشت ایسی نظم کہ کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے ہر جہانی و بے وقت معشوق سے وطن پر تعلق کے اعزاز میں شکوہ شکایت کرتا ہے اور کسی دوسرے خیالی معشوق سے تعلق پیدا کرنے کا اس طور پر اصرار کرتا ہے کہ ہر جہانی معشوق میں جذبہٴ رقابت پیدا ہو جائے اور وہ دوبارہ اپنے عاشق سے اتحاد محبت کر کے پھر سے اس کا ہوجائے۔ اور وہ واسوشت میں عاشق برادرِ راست اپنے معشوق سے مکالمہ کرتا ہے اور اپنی محبت اور گمراہی سے ہونے والی واقعات و احسانات کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے ہی اسے وہ بتایا ہے جو وہ آج ہے۔ واسوشت میں جو کچھ وطن پر تعلق اور احسان بنانے کا بیان ہوتا ہے اس کا مقصد رنگ تعلق پر گزرتا ہے بلکہ معشوق کو وہ پار واپی طرف اکمل کرتا ہوتا ہے۔ اس مطلب میں تصورِ عشق خاص جسمانی ہوتا ہے جس اور کی شکوہ تہذیب سے بچ رہی طرح ہم آہنگ ہے۔

امانت کے ۱۱۰ء بندوں والے سوانحیت میں دوسری خصوصیات نکھا ہوئی ہیں جن کی وجہ سے انیسویں صدی کے لکھنؤ میں یہ صوبہٴ وطن جدید مقبول تھی۔ امانت کے واسوشت میں شکوہ اور داستان کا حوالہ بھی شامل ہے اور ساتھ ہی وہ مزہ بھی جس کی تلاش میں یہ معاشرہ ہر دم گمراہ تھا۔ امانت کے اس واسوشت میں ”واحد حکم“ میں ”اس کا استعمال اس بات کا اشارہ ہے کہ شاعر خود اپنی داستانِ عشق شاد ہے۔ اس طرح اس میں آپ جتنی کا لطف بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اگر اس واسوشت کو ایک نشست میں پڑھا جائے تو اس میں کہانی کا سا لطف بھی موجود ہے۔ واسوشت میں لطف مزہ دل کی اور چاشنی پیدا کرنے کے لیے جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے اور بات کو سرے سے لے کر اس طرح پھیلا دیا ہے کہ دماغی کیفیت اور سخی فیزی پیدا ہو جائے۔ یہی اس کا فن ہے۔

واسوشت کے آغاز میں ہی شکوہ تصورِ عشق سامنے آتا ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ عشق کی راہ میں پاؤں رکھ کر ان گمراہ ہو جاتا ہے۔ پھر حقیقی پیر کے والد نے اپنے بیٹے کو عشق اختیار کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ امانت بتاتے ہیں کہ کوئی دل شیطانی مخلوق بنا تو ہو۔ یہی تصورِ عشق شروع کے ۳۳ بندوں میں پیش کیا گیا ہے اور کہا ہے ”ایک طرف عشق سے محفوظ رکھے سب کو خدا۔ ۳۵ ویں بند سے وہ اپنے عشق کی کہانی سناتے ہیں اور اس طرح سناتے ہیں کہ دلچسپی شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔“ ”سراپا“ سے پہلے اس میں کی تعمیل ہوتی ہے اور محبوب کی مثال لکھی سے اس اور کی تہذیب کی

ترجمانی ہوتی ہے۔ اور اس تہذیب کے قصور اسے بھال کی عکاسی ہوتی ہے۔ یہاں اصل و اصل اور بیان و سخن میں صرف ان کا یہ دو باقی رکھا جاتا ہے کہ بات واضح اشاروں میں بیان ہو اور سچ میں استعاروں اور تشبیہوں کا ہلکا سا رنگین چھوڑا رہے۔ اس دور کی سادگی و سادگی کی شاعری میں شائستگی سے لے کر ان کے شاگردوں و معاصرین تک اسی لیے بیانیہ مشق کے بجائے بیانیہ سخن کا اظہار طرح طرح سے ہوتا ہے۔ یوں، بے پیمان اور کمر کا ذکر جتنا اس دور کی شاعری میں ہوا اس سے پہلے اور اس کے بعد نہیں ہوا۔ امانت نے ان تمام اجزا کو سمیٹ کر اس طور بیان کر دیا ہے کہ یہ دوسوشت اس دور کی نکتہ صوری تہذیب کا ترجمان بن گیا ہے۔ اس میں دوسوہے جس پر یہ معاشرہ جان دیتا ہے۔ اس میں وہ دل لگی ہے جس پر یہ معاشرہ جھلوت ہے۔ اس میں وہ سہاوت ہے جس پر یہ معاشرہ لڑینے ہے۔ لہذا ان بیان کے اعتبار سے اس کی قوت، اعتبار میں ایسی توانائی ہے کہ خود امانت کا دوسرا دوسوشت (۷۱۱ بندہ والا) اس کے سامنے چپکا نظر آتا ہے۔ اس دوسوشت کی مجموعی ہیئت میں ایک توازن ہے۔ اس میں نکستی، ہلکا اور زبان اس روایتی وسلاست سے استعمال ہوتی ہے کہ اس کا طرز ہوا چھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ مکالموں میں دوسوہے کی زبان نے ایک نئی روح پھونک دی ہے۔ طویل نظم ہونے کے باوجود مصرعے چست اور سوزوں الفاظ صحت کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ عام بول چال کی زبان، بیان کی رچاوت، محاورے کی سہاوت، رعایت لفظی کی سچ و سچ، متنازعہ پانچ کا حسن، تاج قرعہ تنقید سے پاک مصرعے، لفظوں کی خصوصیت تہذیب سے پیدا ہونے والا لہجہ، عاشق و معشوق کے پرتلوں کا بیان اور اصل و سخن کے تجربے کا بھائیائی اعتبار اس دوسوشت کی وہ خصوصیات ہیں جو اسے دوسوشت کی تاریخ میں بلند تر درجہ دیتی ہیں۔ اس میں بیان و اصل کو، جو دور سے پھر پھر بیان یا بے احتیاجی سے قفس ہو سکتا تھا متنازعہ و استعاروں و تشبیہوں کے بیانیہ پردوں میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اس سے بھائیائی رنگ نمایاں ہوتا ہے اور شہوانی عنصر چھپ جاتا ہے۔ یہی بھائیائی حسن نکتہ صوری کی اس دور کی شاعری کا منہا ہے۔ اور یہی اس دور میں دوسوشت کی عام مقبولیت کا سبب ہے اور امانت کی اس دوسوشت کی غیر معمولی شہرت اسی وجہ سے ہوئی اور کہا گیا کہ امانت نے "دوسوشت میں ایسا زور دکھایا کہ اصنافی نو بہانہ گئے۔" (۳۹)

دو لوگ، جو اس دوسوشت کے طویل ہونے پر آزدہ ہیں، بھول جاتے ہیں کہ اس کے مزاج پر بزم آرائی اور تماشائی کا واضح اثر ہے جس کا مقصد لطف کو زیادہ وقت پر پھیلا کر دیتا ہے تاکہ دل لگی اور مزہ زیادہ دیر تک باقی رہے۔ یہاں تہذیب کا مزاج ہے اور دوسوشت اسی مزاج کی ترجمان ہے۔ یہ بھی یاد رہے کہ دوسوشت کے اعتبار بیان پر سرے کی تکنیک کا اثر بھی نمایاں ہے۔ جیسے کہ بلا کے واسطے کو طرح طرح سے بیان کر کے اس سے "سبکی" اثر پیدا کیا جاتا ہے اسی طرح دوسوشت میں حسن و اصل کے بیان سے لطف و مزہ پیدا کیا جاتا ہے۔ توازن کے ساتھ دوسوشت میں جتنا پھیلاؤ ہوگا محفل کے نگاہ نظر سے ادا تاجی کا سبب ہوگا۔ دوسوشت بھی سرے اور شہوانی کی طرح مجلس صنف ہے۔ امانت کا یہ دوسوشت ۱۲۶۳ھ میں ایک محفل میں ہی چڑھا گیا تھا جس میں شہر بھر کے امراء اور سادہ صراف تھے۔ یہ قافی شاعری نہیں ہے بلکہ اردو شاعری کی تاریخ کی ایک منزل ہے جس سے گزر کر وہاں سے دوسوشت کیجی ہے اور جس نے اردو زبان کی قوت، اعتبار میں غیر معمولی توانائی پیدا کی ہے۔ اعتبار کی یہ توانائی نہ صرف ہمیں امانت کی دوسوشت میں نظر آتی ہے بلکہ دوسری اصناف سخن کے ساتھ اس کی منزل میں خاص طور پر محسوس ہوتی ہے۔

(۳)

رعایت لفظی امانت کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے جو یکسانیت کے ساتھ اندر سمجھا، دہرے، محسوس، محسوس حتیٰ کہ مرے میں بھی ملتی ہے۔ بقول گوگل پر شاہ امانت "رعایت صوری، دھڑکی کے بادشاہ تھے" [۵۰] یہی خصوصیت ان کی غزل میں ملتی ہے:

کیوں ہوں نہ لطافت سے نہ اشعار امانت مائل ہے رعایت پہ دل زار امانت

امانت نے "رعایت" پر زور دے کر اسے اپنی شاعری اپنی غزل کی پہچان بنایا ہے۔ ان کی غزل لکھنے کے انداز شاعری کے مطابق ہے۔ ناخن ہے "طرز جدید" اختیار کیا تھا اس میں جذبہ احساس کو ترک کر کے مضمون بندی کی ریت ڈالی تھی۔ امانت بھی اسی رنگ سخن کے راستے پر چلتے ہیں۔ ان کے ہاں غزل میں عشق کا وہی تصور ملتا ہے جس کا اعتبار امانت نے اپنی "دہرے" کے ۳۴ بندوں میں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنے کی غزل میں حسن کا بیان نمایاں ہے اور اعصابے عجیب کا ذکر سب سے پہلے وہ موضوع ہے۔ اس میں آگے کا ذکر خال خال ہے جاہلیت چھٹان، اور کمر کا ذکر کم و بیش ہر شاعر کے ہاں ہر بار آتا ہے۔ یہ تہذیب اپنے باطن میں جھانکنے سے ذرا تھکی اسی لیے اس نے جذبہ احساس کو ترک کر کے سارا زور خار بیت پر صرف کیا تھا۔ وہ لکھ سوجھو کی طرب انگیز خواہشات کے اعتبار کی شاعری ہے۔ خار بیت اس دور کی شاعری کا وہ دائرہ ہے جس میں وہ کمرہ اپنے دل کا کمال دکھاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ زور دہرے خار بیت کا زور دہرے، محاورہ اور ضرب المثل پر ہو گیا۔ اور زبان کی شاعری اس کا طرہ امتیاز بن گیا۔ بھری غزل ہو یا اٹک کی دوزخ کی غزل ہو یا امانت کی سب کے ہاں یہی رحمان نما پس ہے۔ اس عمل سے زبان وصل لکھ کر انکی صاف اور پختہ ہو گئی کہ میرد سبھی، انشا و جرات جیسے قریبی دور کے شعرا کی زبان بھی پرانی نظر آنے لگی۔ امانت بھی بول چال کی عام زبان کے استعمال کو اسی لیے اپنی شاعری کی امتیازی خصوصیت سمجھتے ہیں جس کا ذکر بار بار اپنی غزل میں کرتے ہیں:

کہتے ہیں شعرا کے امانت کے قدرداں باقی خدا کے فضل سے ہے بول چال کیا

ہوتی ہے عاشقانہ امانت تری غزل عاشق ہیں خاص و عام جس اس بول چال کے

بول چال کی زبان اور رعایت لفظی دھڑکی مل کر امانت کی غزل کو دہرے دہرے دیتے ہیں، جو اس دور میں پسند کی جاتی ہے:

قبر کے اوپر لکھا یلم کا اس نے درخت بعد مرنے کے مری تو قیر آدمی رو گئی

وہل کی شب ہے فنا ہو کے نکل جائے نہ پار درج اب بد کر ہی جلد کہ وہ درج ہے

چاندنی رات ہے کمرے میں منگوانہ شراب آفتابی کا حرا آج ہے مہتابی پر

بوسہ مانگا تو لا کے ذکر چنگ بیچ سے کات دی ہماری بات

ایثار سنا پتے رہے بارغ جہاں میں توام میں رہا یاد سے ہدام کی صورت

دو پٹہ اوزار کہ آپ دہاں کا سرخ انگیا پر دلایا بارغ میں اس نگین نے طوب چشم کو

مستی میں میں لگا ہی چکا تھا اسے گئے بہکا جو پاؤں ہاتھ کمر سے نکل گیا

رعایت کو جس کھڑت سے اور جس جس طرح سے امانت نے استعمال کیا ہے اس کھڑت سے کسی اور شاعر نے غزل میں استعمال نہیں کیا اور اسی لیے امانت کا نام آتے ہی رعایت لفظی ان کی اولین خصوصیت بن جاتی ہے۔ اس کے علاوہ

جیتے گا اور سہاگنات کے ہاں استعمال ہوئے ہیں اور زبان کا گھسالی پن اور قد رست بیان جہانمات کے ہاں نظر آتی ہے وہ بھی وزن بہار، رنگ و غیرہ کے ساتھ امانت کی مشترک خصوصیت ہے۔ اس دور کے شعرا نے زبان کو تکنیکی سطح پر شعوری طور سے سوچ، نکل کے مطابق استعمال کر کے ہزاروں الفاظ کے موتی پر دوکر اور زبان کا جزو بنادیا ہے۔ قوت اکہار اور قوت ابجد کی پان گھنٹہ کی شاعری کی سب سے بڑی دین ہے۔

”نواکھی انصافیت“ (دو جہان امانت) کا وہ لفظ جو میرے مطالعے میں رہا وہی مطلوبہ لفظ حضرت جوش ملیح آبادی کے مطالعہ میں بھی رہا جسے انھوں نے جتہ جتہ دیکھا اور امانت کے چند اشعار پر اعتراضات حاشیے میں درج کر دیے جو یہ ہیں:

۱۔ امانت کا شعر ہے:

گل رخوں کی بوم میں کہتا امانت کا سلام
جوش ملیح آبادی نے لکھا ہے: ”بوجھانے“ کا موقع ہے۔ یعنی ”گی“ نکواند ہے۔

۲۔ امانت کا شعر ہے:

پھول سب توڑ کے تو ان کو چپانا گل بھی
جوش نے لکھا ہے کہ ”چپانا“ کہا جاتا ہے ”اس دور میں یہی طرح استعمال ہوتا تھا تاخ کے ہاں بھی ہے اور غل اوسط رنگ کے ہاں بھی۔

۳۔ امانت کا شعر ہے:

اسی کے دھیان میں لیل و نہار رہتا ہے
جوش نے حاشیے میں لکھا ہے کہ ”رہتا“ اور ”کرنا“ لفظ قافیہ ہے۔

۴۔ امانت کا شعر ہے:

لذت و مل میں دن رات بسر کرتے تھے
جوش نے لکھا ہے: ”بمل“ اور ”شغل“ ایسے قافیہ نہیں ہیں۔

۵۔ بندہ سدھاسوخت:

ترجی نظروں سے نہ کج بازوں دکھاتا تھا
میلوی رنگار جو پتا تھا تو مل لکھاتا تھا
دلہ رنہ فنی رنگار میں یہ طاق ہوئے
جوش نے لکھا ہے کہ اس بندہ میں ”مل“ کا قافیہ نہ کر آیا ہے۔

۶۔ بندہ سدھاسوخت:

پھولوں سے گانوں پتا کے یہ نراکت تھی کہاں
مرغروں سے نہ لپک کی روش جان جہاں
جانت مسی سے سدا خالی چڑے رچے تھے
جوش نے لکھا ہے کہ ”خالی کی پائے اصلی (یا بے معروف) تصحیح سے خارج ہو گئی“

یاد رہے کہ اس فنی و علمی نوعیت کے اعتراضات سامنے آنے لائیں دو دور کے زبان و بیان پر کیے گئے تھے جن سے ہمارے ہندوستان میں ایک ہنگامہ برپا ہو گیا تھا۔

حواشی:

- [۱] خزائن المصاحف، مرتبہ میر حسن لطافت، جس کا مطبع انوری کھٹنؤ ۱۸۸۷ء۔
- [۲] خوش معرکہ زبیا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشتاق خولہ، جس کا مطبع انوری کھٹنؤ ۱۹۷۰ء۔
- [۳] خزائن المصاحف، امانت کھٹنوی، مرتبہ میر حسن لطافت، جس کا مطبع کھٹنؤ ۱۸۸۷ء۔
- [۴] یادگار حقیقہ، نواب محمد عبداللہ خاں، جس کا مطبع گلزار دکن، حیدرآباد ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۷ء۔
- [۵] شادگانِ نابغ، ڈاکٹر محمد انصاری، جس کا مطبع مدرسہ اسلامی اردو کراچی، جلد ۵۸، شمارہ ۳، ۱۹۸۶ء۔
- [۶] سراپا حق، حسن کھٹنوی، جس کا مطبع ڈاکٹر سید القدر الحسن، پشاور، گلزار سنز لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- [۷] خوش معرکہ زبیا، گلزار، جس کا مطبع ۲۳۷ء۔
- [۸] شرح اندر سمجھا اندر سمجھا، شرح، مرتبہ سید وقار عظیم، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء، اردو معرکہ لاہور، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء۔
- [۹] خزائن المصاحف، حجت، گلزار، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء۔
- [۱۰] الفبہ، مطبعہ جعفر، مرتبہ فدا علی بیٹا، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء، مطبع ڈاکٹر کھٹنؤ ۱۸۸۷ء۔
- [۱۱] شرح اندر سمجھا، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء، کھٹنؤ کا عوامی پبلشنگ، مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب گز کھٹنؤ ۱۹۶۸ء۔
- [۱۲] اندر سمجھا، امانت کھٹنوی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، (مطبوعہ دوم) کتاب گز کھٹنؤ ۱۹۶۸ء۔ ۱۷۷۷ء، فاضل مرتب نے اس کا متن پہلے تین ایڈیشنوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا ہے۔
- [۱۳] ایضاً۔ (خوش نام)
- [۱۴] کھٹنؤ کا شادی پبلشنگ، مسعود حسن رضوی ادیب، جس کا مطبع ۱۹۷۷ء۔
- [۱۵] ایضاً، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء۔
- [۱۶] قیصر التورخ، نکال الدین حیدر، جلد دوم، جس کا مطبع نول کشور کھٹنؤ ۱۹۷۷ء۔
- [۱۷] کھٹنؤ کا شادی پبلشنگ، گلزار، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء۔
- [۱۸] کھٹنؤ کا عوامی پبلشنگ، مسعود حسن رضوی ادیب، جس کا مطبع ۱۹۶۸ء۔
- [۱۹] ایضاً، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء۔
- [۲۰] گلزار کھٹنؤ، عبدالعظیم شرر، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء۔
- [۲۱] شرح اندر سمجھا، کھٹنؤ کا عوامی پبلشنگ، گلزار، جس کا مطبع ۱۸۷۷ء۔
- [۲۲] خوش معرکہ زبیا، سعادت خاں ناصر، (جلد اول)، مرتبہ مشتاق خولہ، جس کا مطبع ۱۹۷۰ء۔
- [۲۳] گلزار کھٹنؤ، عبدالعظیم شرر، جس کا مطبع ۱۹۷۷ء، اردو سنز کراچی، ۱۹۷۷ء۔

[۲۳] اندر سہ ماہیہ شریعہ، المانیت لکھنؤی، مرتبہ وقار عظیم، ص ۳۳، اردو ہرگز نہ ہو رہی تھی۔

[۲۴] اندر سہ ماہیہ شریعہ، المانیت لکھنؤی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۱، کتاب گزشتہ، بن تھارو

[۲۵] اردو میں ڈراما نگاری، بادشاہ حسین، ص ۷۸، حیدرآباد، ۱۹۳۵ء

[۲۶] ڈراما نگار اور ادیب، ڈاکٹر محمد شاہ حسین، ص ۱۳۱، حسین علی کاشغر، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء

[۲۷] اندر سہ ماہیہ شریعہ، المانیت لکھنؤی، مرتبہ یوسف، ص ۹۶، ۷۷، نسیم بیگم، لکھنؤ، ۱۹۸۰ء

[۲۸] لکھنؤ کا ۱۶ ویں ایڈیشن، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۱۱، کتاب گزشتہ، ۱۹۶۸ء

[۲۹] ڈراما اور ٹھٹھا ناٹک، مسعود حسین رضوی ادیب، مطبوعہ نقوش شام، ص ۳۴، ۳۸، جون ۱۹۶۳ء، لاہور

[۳۰] ٹھٹھا، کاظم علی جہان، مقدمہ محمد اسلم قریشی، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء۔ ٹھٹھا کا دور ورنہ فسطوہ اکبر عبادت بریلوی نے مرتب کر کے اردو دنیا کرانی سے شائع کیا۔

[۳۱] اردو کا قدیم ترین ڈراما مطبوعہ اردو سے شائع، مقدمہ اردو فیروز، شمارہ ۹، ص ۲۵۶، ۲۶۶، دہلی یونیورسٹی، سال تھارو۔

[۳۲] ایضاً، ص ۲۵۶۔

[۳۳] پہلی ایڈیشن، اردو ڈراما (جلد اول)، خورشید، مرتبہ سید احتیاد علی تاج، ص ۷۷، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۹ء

[۳۴] ایضاً، ص ۸۸

[۳۵] اندر سہ ماہیہ شریعہ، المانیت لکھنؤی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب گزشتہ

[۳۶] دیکھیے اندر سہ ماہیہ شریعہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ٹھٹھا، ص ۳۶، ۱۳۴، اردو ڈراما خورشید، ٹھٹھا، ص ۱۸۰

[۳۷] سہ ماہی، "نوائے ادب"، پہلی، مضمون ڈاکٹر عبدالعلیم نامی، شمارہ جنوری ۱۹۶۶ء

[۳۸] اردو تھیتھر، جلد دوم، عبدالعلیم نامی، ص ۱۱۳، ماہنامہ سخن ترقی اردو، پاکستان، کراچی

[۳۹] اردو ڈراما، تاریخ و تھیتھر، مشرت و دھانی، ص ۱۳۸، ۱۳۹، لاہور، بن تھارو۔

[۴۰] اردو کا پہلا نثری ڈراما اور ٹھٹھا، گرین اے، مرتبہ ڈاکٹر محمد افضل الدین اقبال، ناشر محمد عظیم الدین، مئی الدین حیدرآباد، ۱۹۸۳ء

[۴۱] پہلی ایڈیشن، چار، مطبوعہ مٹی، محمد حسین، نظام حسین، ایڈیشن، تعلیم الاخبار، پریس، اردو، ص ۱۸۵، ۱۸۶

[۴۲] ٹھٹھا، دہلی کی اندر سہ ماہیہ ڈاکٹر اکبر حیدری کا شیری، ص ۱، مطبوعہ ہفتہ وار جاری زبان دہلی، یکم جولائی، ۱۹۸۰ء

[۴۳] اردو نثری شاعری، ص ۱۱، اکبر نامی، چاندی، ص ۵۸، ۵۹، ماہنامہ سخن ترقی اردو، دہلی، گزشتہ، ۱۹۶۹ء

[۴۴] شرح اندر سہ ماہیہ شریعہ، المانیت لکھنؤی، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۹۷، لکھنؤ کا ۱۶ ویں ایڈیشن، دوم، لکھنؤ، ۱۹۶۸ء

[۴۵] نوائے ادب، المانیت لکھنؤی، مرتبہ لطافت لکھنؤی، ص ۲، ۳، پہلی، انوری لکھنؤ، جلد ۳۰، اگست ۱۹۸۷ء

[۴۶] ایضاً، ص ۱۵۳، ۱۵۴

[۴۷] داسوشت، المانیت لکھنؤی، مرتبہ قیوم نظر، ص ۱۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء

[۴۸] ہرمغان، گنگل، پشاور، گنگل، پشاور، مرتبہ ڈاکٹر فرمان علی، ص ۳، ماہنامہ سخن ترقی اردو، پاکستان، کراچی، ۱۹۷۵ء

[۴۹] ایضاً، ص ۱۵۰

پہلا باب

روایتِ آتش کی توسیع، بکرا اور اعتراض

سید محمد خاں رند

حالات و مطالعہ شاعری

نواب سید محمد خاں رند (۱۲۴۳ھ - ۱۳۶۸ھ / ۱۷۶۹ء - ۱۸۵۲ء) آتش کے نامور شاعر و (۱) نواب سراج الدولہ مرزا غیاث الدین محمد خاں بہادر، نصرت جنگ نیشاپوری (م ۱۳۳۸ھ / ۱۸۲۱ء) کے بیٹے (۳) نواب نجف خاں کے نواسے (۴) اور نواب برہان الملک سوہا داراؤد کے بھائی تھے (۵) ۱۱ ربیع الاول ۱۲۴۳ھ / اگست ۱۷۶۹ء کو بروز جمعہ پیدا ہوئے۔ گلدستہ عشق (دو جلدیں) کی ایک فول میں یہ شعر ملتے ہیں: (۶)

میں روز و رات وہاں اپنے قول کا کاغذ ہوں وہ دیکھیں یا تحقیقات جن لوگوں کی عادت ہے

میں بھری ہے تھے بارہ سو بارہ حمد کا دن تھا ربیع الاول میں کی گیارہویں، عید و ولادت ہے

سید محمد خاں رند کی تربیت بہونگم کے دامن میں ہوئی۔ مرزا سید کی بی بی ان کی زوجہ تھیں (۷) نواب بہونگم فیض آباد میں بیٹیم تھیں اس لیے یہ بھی وہیں رہے اور دب نواب بہونگم کی وفات (۲۵ دسمبر ۱۲۳۱ھ / ۱۸۱۵ء) کے بعد امرہ و حوٹلین کنوئل نقل مکانی کرنے لگے تو بعد دب ۱۲۴۰ھ / ۱۸۲۵ء کو سید محمد خاں رند بھی کنوئل آ گئے (۹) کنوئل آنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ میر حسن خلیق بھی فیض آباد چھوڑ کر فرخ آباد چلے گئے تھے۔ رند نے لکھا ہے کہ جب میر موصوف رند فرخ آباد شہر عالم آثم تاریخ معلوم رہا جب ۱۲۴۰ھ از فیض آباد اور دوارا لکھنؤ گریڈ "۱۰" فیض آباد میں تھے تو وہ میر حسن خلیق سے "مخلع مشاورت" رکھتے تھے (۱۱) اس زمانے میں وہ وفا تھیں کرتے تھے اور مرانی اسلام، رعایات اور فوجوں کے ساتھ زیادہ تر فرمایات کہتے تھے۔ سید محمد وفا کے الفاظ یہ ہیں کہ "بشتر کبر ہے بہائے فرمایات.... در سنگ قلم انتظام کی داور دوجان خیمہ تر تھیں داور دوز" (۱۲)

کنوئل آ کر وہ "بہد زوق و کمال شوق" ظہر حیدر علی آتش کے شاگردوں کے زمرے میں داخل ہو گئے۔ استاد آتش نے وفا تھیں بدل کر دیکھیں، اختیار کرنے کے لیے کہا۔ یہ ایک بڑی اور نکاحی تہو بی تھی۔ اب سید محمد خاں وفا سید محمد خاں رند ہو گئے تھے اور ایک نیا شاعر وجود میں آ گیا تھا۔ وفا نے وفا کا سارا کلام دوستوں کی موجودگی میں کنوئل میں ڈال دیا اور آتش کی بیوی میں، اپنا مزاج شامل کر کے نئے طرز میں شاعری کرنے لگے۔ ان کے نئے دوجان میں، جو "گلدستہ عشق" کے نام سے بار بار شائع ہوا، آتش کی شاگردی کے آغاز سے لے کر کم از کم ۱۲۴۸ء تک کا کلام شامل ہے۔ (۱۳) "گلدستہ عشق" کے دو شعروں سے پتا چلتا ہے کہ یہ شعر کچھ وقت آتش کی شاگردی کو دس سال کا عمر ہو چکا تھا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا ہے کہ "گلدستہ عشق" میں ۱۲۵۰ء یا اس کے بعد تک کا کلام بھی شامل ہے۔

دو دوشعر یہ ہیں (۱۴)

(۱) اردو میں اصلاح کس سے خواہہ آتش کے سوا اور کچھ ہیں اس برس آگے مرے اس بار کے
(۲) کس طرح سے زندگی شعر میں کامل ہو رہی تھی دیکھی ہو آتش سے جب استاد کی آگ
”گلدستہ حقیقی“ کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام ”دیوان ثانی“ میں شامل ہے جو زندگی وفات کے بعد ”گلدستہ
حقیقی“ کے ساتھ ہی متحدہ بارشائع ہوتا رہا۔

زندگی کا تاریخ وفات کسی تذکرے یا کتب تواریخ میں نہیں ملتی۔ مرزا قادر بخش ساہیروملوی نے لکھا ہے کہ ”دو
تین برس ہوئے..... بارش جتان کی طرف راقی ہوا۔“ (۱۵) ”گلستانِ سخن“ کی تاریخ آغاز ۱۲۷۰ھ اور تاریخ خاتمہ
۱۲۷۱ھ ہے (۱۶) اگر دو تین برس سے تین برس بھی مراد لیے جائیں تو زندہ کا سال وفات ۱۲۶۸ھ مقرر کیا جاسکتا ہے۔
اس کی تصدیق ”بلوچہ خضر“ سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ”۱۲۶۶ھ تک زندہ تھے۔ بعد سے پہلے مر چکے تھے۔
راج از یاد ت کو جانتے تھے، بمبئی میں پہنچ کر انتقال کیا۔“ (۱۷) ۱۲۶۶ھ تک زندہ رہنے کا ایک اور ثبوت یہ بتا ہے کہ
”دیوان ثانی“ میں ”تاریخ تو از زندہ حضور عالم“ کے تحت زندگی لکھی ہوئی تاریخ ملتی ہے۔

الف ل کے اقبال کا بیلا ہاتف گل گلستان وزارت بھی ہے (۱۸)
دوسرے مصرع سے ۱۲۶۵ھ برآء ہوئے ہیں جس میں پہلے مصرع کی چابک کے مطابق ایک جی کر دیا جائے تو سال
تولد ۱۲۶۶ھ برآء ہوتا ہے۔ حسن کھوسو نے سراپا سخن میں جس کا سال تکمیل ۱۲۶۶ھ ہے۔ زندہ کو مرحوم لکھا ہے۔ اس
سے اس بات کی حریفہ تو قیاس ہوتی ہے کہ زندہ نے ۱۲۶۸ھ میں وفات پائی۔

سید محمد ازہر نے لکھا ہے کہ زندہ کے کوئی اور ڈھنک نہیں تھی۔ عارفہ جہازم سے وفات پائی۔ (۱۹)
سید محمد خاں زندہ ”مبین، خواہ صورت، خوش مذاق، خوش طبع، عدالت کو (۲۰) پارساں تھے۔

بات جہول میں آئی مٹھ سے کئی زندہ دیکھا نہیں کسی سے کئی

طبیعت میں آزادانہ از حد تھی۔ (۲۱)

آزاد ہوں آگاہ ہیں سب میرے قلب سے کچھ کام نہیں مجھ کو حسب سے زنب سے
فراخ دل تھے۔ دل کہنے سے پاک تھا۔

آزاد تر سے، چنے میں کینہ نہیں دیکھتے جس چنے میں کینہ ہو، وہ سید نہیں دیکھتے
امراء کے بڑے خاندان سے تعلق تھا۔

گو خدا کسار خلق ہیں رجب بلند ہے سید ہیں خاندان اطرا بلند ہے

شعروثامری سے طبع مناسب رکھتے تھے۔ خود لکھا ہے کہ ”اُمی ہے ماہی لچک میرزا داؤد ایام صبی مولائے شعر و سخن و سرمد
دور و شب بے غلغلو روا میں اساتذہ حقہ میں چہ فارسی و چہ ہندی صرف اوقات کی نمود۔ اصلاً یہ تحصیل کتب وری لئی پر
راستہ دلیجات عاشقانہ پیش از حد و زبازہ از حد و از پر نمود۔“ (۲۲) شاعری ان کا عشقِ حق و عاشقِ حق کی زندگی تھا،
جو حسن سے دہشت تھا۔ اسی لیے آتش کے کہنے پر ٹھکس بدل کر پچھل سارا کلام کنوئیں میں ڈال دیا تھا تا کہ جہد رنگ میں
داؤد شامری دے سکیں۔ ان کے گھر پر مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ ایک مشاعرے کا ذکر سادات خاں ناسر نے کیا
ہے۔ (۲۳) ان میں عروض پر قدرت رکھتے تھے۔ ایک دفعہ ”بکر خانہ“ میں ایک مطلع کہ ”کراخ مرحوم کی خدمت میں بکجا۔
تاریخ نے لکھا“ اور قرآنِ معلوم کی شہرہ بکر خانہ وقت لکھو طبع و ساجد اگشتہ مارکان کامل و دافرا بکا ریدہ و امجاد و صبا دا

جو قرآنی کتب استعمال میں آتی ہیں وہ عام طور پر دو لفظی ہیں۔ ان کی زبان روزمرہ کی بول چال سے قریب ہے۔ یہ عمل نہ صرف ہمیں شاعرانہ تخیل، تخلیقیت اور غریب و نادر لفظوں اور کتب میں نادر و غیرہ کے پاس ملتا ہے بلکہ شاعرانہ آتش، شگفتہ جہاز، مدح و عزا، شوق و غیرہ بھی بول چال کی زبان و محاورہ سے اپنی شاعری کو سنوارتے ہیں اور ایسے عام الفاظ شعر میں استعمال کرتے ہیں جو تخیل کے پاس بالکل نہیں ملتے۔ تخیل ایسے سوچنے پر قاری و مری الفاظ کو ترجیح دیتے ہیں لیکن ان کے شاعرانہ و عذراؤں، تخیل اور ان کے شاعرانہ زبان کے وہ ایسی الفاظ جو خواص و عام میں بولنے چاہتے ہیں، اپنی شاعری میں محاورہ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اس درمیان سے ایک تیار درمیان پیدا ہوا ہے اور اسے دیکھنا ہمارے لیے مسلسل بڑھتا گیا اور درمیان تھا زبان کی شاعری کا جو ہمیں درلک و دوزخ اور درد و مہاشیں کی اس طور پر نظر آتا ہے کہ ہر جہاں کے محل کر داغ و امیر جیٹی کے پاس ایک ہی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ لطیف زبان کے اسی درمیان کو دیکھ کر آتش نے اسے زبان کا پتلا کیا تھا جو شعر کو خراب کرتا ہے۔

جب نہیں جو سودا ہو شعر گوئی سے خراب کرتا ہے آتش زبان کا پتلا

آتش نے زبان کو صرف زبان کے حوالے سے لیے نہیں بلکہ احساس و جذبہ کو ضمنی جان سے آتش کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ صرف زبان کے پتلا کرنے کے لیے شعر نہیں کہتے۔ اس کے برخلاف درد و مہاشیں اور لک و دوزخ کے پاس زبان کا پتلا نا نمایاں ہے۔

درد کا لفظی کل یہ ہے کہ وہ عظیم و مروج طرز ہد میں اثر پیدا کرنے کے لیے پکا سا جذبہ و احساس شامل کرتے ہیں اور جان کو درد مزہ و محاورہ اور لطف زبان سے سے جڑ دیتے ہیں۔ لہذا تخیل، تخیل کا جذبہ و شاعر ہے درد شعر کے اعتبار سے آج بھی لازمی ہے۔ درد میر کے طرز و فکر سے ذرا سا رنگ لے کر اپنے شعر میں شامل کر دیتے ہیں۔ یہی درد ہے جو درد کی شاعری کو طرز ہد کی بے کفایتی و بے کفایتی سے بچاتا ہے۔ اس سب اثرات کو، جو تخیل سے درد کے پاس آتے ہیں اور وہ اثر جو طرز ہد سے ان کی شاعری میں آتا ہے درد اپنے دو شعروں میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

شیخ داغ غریب آتش کے سوا بالکل درد شاعرانہ انداز میں کہتے ہیں طرز ہد میر

تیرا کلام کتنا مشابہ ہے میر سے عاشق ہیں درد ہم تو اسی بول چال کے

اسی وجہ سے صاحب تذکرہ میر جہاں تاب کو درد کے کلام میں درد انگیزی، طرز و عشق اور بے تکلفی میں بالکل نظر آتا تھا۔ "تخلص درد انگیزی و کلامش مرغز و درمیان ہے تکلفی تخلص درد" اور اصل یہ درد انگیزی ہے اور نہ مرغز کی بلکہ خارجیت میں جذبہ و احساس کی ایک بلکی ہی لہر شامل ہوگی ہے جو "طرز ہد" میں "سادہ گوئی" کو شامل کرنے کی دلچسپ کوشش ہے۔ یاد ہے کہ یہ "سادہ گوئی" شعر کی وہی خصوصیت ہے جس پر تخیل نے بجا تخیل بھرا تھا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ کچھ شعر دیکھیے۔

اگر نہ کرتی وہ زلیخہ درد کہتا ہی جنون عشق کا کا ہے کو سلسلہ جاتا
سب مہا عشق کا تخلص دل سے دلم اچھا ہوا تو داغ رہا
کہتا ہوں اس طرح سے ہر کوئی یاد میں درد سے اٹھایا ہمیں دیوار وہ گیا
دکھایا کچھ تھیں مجھ کو آپ دلائے نہ دگر نہ دام کہاں، میں کہاں، کہاں سجاد

چلو تم بھی شہیدانِ محبت کے غباروں پر
گزرے جس دن ہم دنیا سے
ہے کب تک چشمِ تر جانے کی
تمہاری کی شب میں یہ رہا مشکلِ تاجِ
بھری شبِ اضطرابِ دل سے ہوتا تھا یقیں
آپ کو بھولے ہیں لیکن میں بھولے تھو کو
میرے سہرا میں تھے جھوٹے گلے پاں ورنہ
کھو گیا ہوں دہائیِ الفت میں کب سے رنہ
کہو ہے عاشقوں کا وہ ہیں چار سو رست
اسے جان الپ پہ آ کے ٹھہرنے سے قاعدہ
عالم پند ہوگی جراتِ تم نے کی
جان کیا کیجیے وادعاتِ اتنی ہے

زیارت کو گزرتے آسمانوں سے اترتے ہیں
ہم نے چاہا دنیا گزری
پہ ٹھہری چڑھی ہے اتر جانے کی
کھولا بھی درد کو بھی بھرا تھ کے کیا بند
اب دم اکھڑا اب کھینچا منہ کو آیا نوٹ کر
یاد کیا رکھیں جو غافل ہوں تری یاد سے ہم
قائدِ دالے تو سوسوں کو چکا پلٹے ہیں
برسوں گزر گئے تھے اپنی خبر نہیں
کہہ ہمارے پار کے کوہِ کاتام ہے
رہتا ہوا تو رہ گئے چلتا ہوا چلے
جو چالِ تم چلے وہ زمانے میں چل گئی
دو بولتے نہیں کچھ صحت سے بات اتنی ہے

ان اشعار میں فکرِ حیات ہے لیکن وہ کسی شخص سے نہیں تاجِ نورِ طوبہ و ذریعہ کے ہاں ملتی ہے۔ ان میں شاعر کا
ہلکا سا تجربہ شامل ہے اور اس کی تجربہ کی وجہ سے اس میں ہلکا سا جذبہ اور داخلیت بھی در آتی ہے۔ بھارتی زبان و بیان میں
ایسی سادگی ہے جو در و زمرہ کی بول چال کی زبان اور نگاروں کی روحانیت سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کے ساتھ رعایت اور
دوسرے عناصر کے خوب صورت استعمال سے ان میں رنگینی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ ان سب عناصر کی آمیزش سے رنہ کے
شعر میں اثر پیدا ہو گیا ہے لیکن یہ اثر آفرینی سادہ گوہری اثر آفرینی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر کا لفظی
سفر داخلیت سے خارج حیات کی طرف ہوتا ہے جب کہ رنہ کا سفر خارج حیات سے داخلیت کی طرف ہوتا ہے اور وہ بھی بہت
دور تک نہیں۔ رنہ کے شعر میں یہ سفر آفتاب کی طرح بھی نہیں ہوتا۔ وہ اپنے شعر میں اتنی داخلیت شامل کرتے ہیں جس
سے اگر شعر چنے سننے والے کو اپنی گرفت میں لے لے اسی وجہ سے رنہ اس سادہ حسنِ داس سادہ مثنوی و زبان و بیان
پر قدومت کے باوجود میر، مسکنی، درود اور آفتاب کی سطح پر نہیں آتے اور دوسری صف میں، اقتباز کے ساتھ، کھڑے رہ
جاتے ہیں۔ ان اشعار میں جو خصوصیت ہمیں متاثر کرتی ہے وہ زبان کا استعمال ہے۔ رنہ اور ان کے سوا شعر انے
شاعری کی زبان سے قدرِ حیات کو کم کیا۔ فارسی تراکیب اور عربی الفاظ کو بھی کم استعمال کیا اور خاص اردو پن سے نگاشی
زبان کے لفظی روپ کو اچھا کر گیا اور اس میں ایسا غلبہ بیان اور دہائی راہِ یاد کیا کہ خود درود زبان سوتا بن گئی۔ اس دور میں
یہ کام دہلی سے کہیں زیادہ بکھنوا گیا تھا۔

ان شعرا نے ایک کام اور کیا کہ ایک طرف طرزِ جدید کے رجحان کو طرح طرح سے استعمال کر کے اسے اتفاقاً اٹھا اور اتنی
کثرت سے استعمال کیا کہ کئی نسلوں کے لیے اس رنگِ شاعری میں کوئی کشش باقی نہیں رہی اور جلد ہی انھوں نے دوسرا
راستہ تلاش کیا۔ یہ نیا رجحان زبان کی شاعری کا رجحان ہے جو یکسانیت کے ساتھ تاج و آفتاب کے شاگردوں میں ملتا
ہے۔ یہ رنگ ان کی لوگوں کی کاوش سے نمایاں ہوا اور انے والے زمانے میں ایک رنگ و رجحان بن کر ابھرا۔ اس رنگ
شاعری کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ شعر کی تجربہ، کسی احساس، مثنوی آفرینی یا مضمون بندی کے لیے نہیں کیا گیا ہے

بلکہ زبان کے مختار رہے کے لیے کہا گیا ہے جس سے سننے والے کو فوراً لطف آ جائے۔ اس دہقان کے ساتھ شاعری طرز جدید سے بہت کرد زبان کی شاعری بن گئی۔ یہ دہقان دہ کے ہیں یہ صورت اختیار کرتا ہے۔

دیکھ کر کہ ہے میں اپنے بگھے بولا وہ شعر
جو ترک مطلق نہ کرتا بھلا تو کیا کرتا
میں اپنی جان سے داتا گھمارا کیا داتا

نہیں معلوم انھیں کیا حال میری ہے قراری کا

غلط کہتے ہیں، دم دیتے ہیں، جھوٹے ہیں، بگڑتے ہیں

کس سے کہے کون سے گا
رو کر کہا جو میں نے کہ مرنا تھا میری جان
وہ ہے پر تم نہ آئے تو کچھ مر گئے نہ ہم
سن کے آواز مرے رونے کی جھجھلا کے کہا
نہ بھولوں گا ہرگز نہ بھولا ہوں اب تک
تاقت آہ خرد ہار ہو فرقت میں گئی

آتش کے شاعر دہقان اور تاریخ کی شاعر دہلی اوسط رنگ طرز جدید سے بہت کرد زبان کی شاعری کی طرف آ جاتے ہیں اور ان کی شاعری اردو زبان کے خاص روپ کو اچا کر کرتی ہے۔ ان سب لوگوں نے اردو کا اپنا روپ دریافت کیا اور زبان کو مختار رہے کے ساتھ استعمال کر کے اسے نکون بنا دیا۔ زبان کی اسی سادگی کی وجہ سے ان کے متعدد اشعار زبان زد خاص و عام ہو گئے۔ دہ کے ہاں بھی ایسے متعدد شعر ملتے ہیں:

کیا ملا عرض دعا کر کے
میر کی خوب بھرے پھول پتے شاد رہے
بات بھی کھوئی اچھا کر کے
باجاں جاتے ہیں گلشن ترا آہو رہے
نہ ابتداء سے ہے مطلب نہ انتہا سے فرض
ایکہ جان نا تو اس ہے نیکروں آزار ہیں
سب بجا ہے آپ جو فرما ہے
تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل
کس توقع پر کسی سے آئینی کیجیے

دہقان آتش کے شاعر تھے لیکن اس وقت کی لفظ میں تاریخ کا رنگ شاعری دیا ہوا تھا۔ مشاعروں میں، جن اس زمانے کا سب سے طاقتور مین یا تھا، کامیابی کے لیے اس رنگ میں شعر کہنا، یعنی بلی غزلیں، وہ غزل سے غزل کہنا، طرزی غزل میں ہر لحاظ سے استعمال کرنا، غزل میں "مطلق" کے بجائے حسن محبوب کا بیان کرنا، اخلاقی موضوعات کو شعر میں باعوضنا، صاحب کا ساتھ لیا، اعزاز اختیار کرنا، رعایت لفظی و مناسخ کا استعمال کرنا، شعر میں لفظوں کو صحت و حسن کے ساتھ، باعوض "طرز جدید" کا حصول رنگ ظن تھا۔ یہ سب کام دہ نے بھی کیے اور ایسے نتیجے سے کہے کہ وہ اپنے دور میں ایک ممتاز غزل گو کی حیثیت سے مشہور و نامور ہوا۔ دہ نے نیک وقت آتش و تاریخ کے رنگ شاعری کو اختیار کیا۔ جان میں اپنے استاد کی طرح بے ساختہ پن و روانی پیدا کی۔ لیکن بے ساختہ پن دہ کی شاعری کا اختیار ہے۔ دہ کی

شاعری میں یہ ہے سادہ سادہ پن اور وہ ہے پیچا ہوا ایک اس وجہ سے کہ انھوں نے تاریخ کے برخلاف فارسی تراکیب اور عربی الفاظ بہت کم استعمال کیے اور ان کی جگہ اردو کے الفاظ و محاورے اور روزمرہ استعمال کر کے اپنا رشتہ بول چال کی زبان سے قائم رکھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ دکن نے اپنی شاعری میں مقامی مطلب اور خوش رنگی پیدا کرنے کے لیے مقامی کو لطف جان سے ملایا۔ یہ عمل گفتگوئی سب پران کے لیے ہمیشہ معیار شاعری بنا رہا:

مطلب میں ملنا ہو یہ لطف ہے نہ اس کا دولت ہوئی تھی میں تو کیا لطف میں کا

دو لوگ جو کہتے ہیں کہ اس دور کے شعرا اپنے زمانے کے حالات و آلام کا ذکر نہیں کرتے، بھول جاتے ہیں کہ غزل میں ہر بات درج و جزو کتابت میں لکھی جاتی ہے اور اس کے لیے شاعر وہاں شاد ہے، کناہیہ اور جھنجھٹا استعمال کرتا ہے جن سے غزل سننے والے پہلے سے واقف ہو رہے ہوں مگر اس میں بات کی تک پہنچنے کے عادی ہوتے ہیں۔ اس دور کی غزل نے بھی اپنے دور کی ترجمانی کی اور حالات و واقعات زمانہ کو دوسروں تک پہنچایا۔ جو لوگ اس دور کے حالات سے آج بھی واقف ہیں، ان کے لیے یہ شعرا اس عصر کی ترجمانی کرتے ہیں مثلاً یہ ایک شعر دیکھیے:

لڑا رہے ہیں شیخ ویرمیں کو بے جھٹ دور پردہ کر رہے ہیں یہ سارے نور آپ

یہاں شیخ ویرمیں (مسلمان - ہندو) کا اشارہ کاٹاواشیخ ہے اور پردہ ہے جہت اور نور کے الفاظ انھیں اس سمت میں لے جاتے ہیں کہ پردہ یہ نور پیدا کرنے والا (انگریز) قاری یا سامع کے سامنے آ کر اٹھتا ہے اور شعرا نے عصر کی ترجمانی کے باعث پراثر ہو جاتا ہے۔ اور وہ غزل کو اس زوے سے دیکھیے تو ایک وسیع وسیع دنیا کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ آج کا شاعر بھی میاں، قفس، دل، دہان، دہانگی، دہانگی، آشیانہ، صحران، غراب، ویران، دار، حضور، وغیرہ کتابت سے اپنے دور کی ترجمانی کر رہا ہے۔ فیض احمد فیض کی شاعری اس کی مثال ہے۔ یہی کام اس دور کے شاعر نے کیا۔ اردو غزل نے ہمیشہ یہ کام کیا ہے۔ آج بھی وہ یہ کام کر رہی ہے اور کل بھی وہ یہ کام کرے گی۔ اس بات کی حیرت و حفاست کے لیے دیکھیے وہ غزل دیکھیے جس کا مطلب یہ ہے اور جسے پڑھ کر انھیں فوراً اچھلی شاد ہو ان کے حالات کی طرف جاتا ہے:

کھلی ہے کج قفس میں مری زباں میاں میں ماہرے چمن کیا کر دیں یہاں میاں

اسی طرح دکن کے یہ دو شعرا اور دیکھیے:

تعلق صحت پردہ کا تعلق ہو جائے گرفتار قفس منقار سے خود پر کھرتے ہیں

حق بولا کمال ہے بھونوں کے دور میں سولی چڑھائیں گے جو کھوں کا خدا لگی

برصغیر کی تاریخ کے آثار چمکے اور وہ غزل نے ہر دور میں جان کیا ہے۔ وہ دن مصر کو سینے بغیر شاعری جو گز پر اثر نہیں ہو سکتی۔ اس دور کی شاعری کو آپ اس دور کی تاریخ کے حوالے سے پڑھیے تو یہ ہم سے مکالمہ کرنے لگے گی۔ میر، سودا، درد، آتش، جیسے بڑے شاعروں نے بھی یہ کام کیا ہے اور صف دوم کے شعرا مثلاً رفیع، رشک، درد نے بھی یہ کام کیا ہے اور اچھا کیا ہے۔

دکن کی شاعری پر آتش کا اثر گہرا ہے لیکن ساتھ ہی مصر کا ہلکا سا اثر بھی اکثر محسوس ہوتا ہے۔ سمجھنی کی زبان نے جو کھنکھو کی شاعری کو پایا اس کا اثر بھی دکن کے ہاں موجود ہے لیکن آج دکن کی اہمیت یہ ہے کہ وہاں شعرا میں ممتاز ہیں جن کے زبان و جان نے وہ روپ اختیار کیا کہ اردو زبان غمزدہ کر چکے تھے۔ زبان و جان نے یہ قاری سے بہت کم ہو گئی اور

اردو کا اپنا معیار کی ضرورت ہے۔ اس کے لیے اردو ادب کے معیار کی ضرورت ہے۔ اردو ادب کے معیار کی ضرورت ہے۔ اردو ادب کے معیار کی ضرورت ہے۔

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ
لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ
لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ
لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

لغات سب کا جدا ہے جن کو ایک سے دیکھ

حواشی:

- [۱] جلوہ غفر (جلد دوم)، مطبوعہ لکھنؤ، ۱۹۸۵ء، دوبارہ ۱۹۸۸ء۔
- [۲] "روز میں چنانچہ شہی اسے آفتاب" سے سالہا وعات پر آدھ سو ہے۔ دیکھیے گلدستہ عشق و دیوانہ ثانی، سید محمد خاں رند، ص ۳۱۳، نوٹ لکھنؤ، ۱۹۳۱ء۔
- [۳] سرایا علی، مجسم کھسوی، مرجعہ نقد احسن، ص ۳۸، لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- [۴] ایضاً
- [۵] گل رحمت، سید محمد انجلی، ص ۷۷، مطبوعہ معارف، اعظم گڑھ، مطبع چہارم، ۱۳۷۰ھ۔
- [۶] گلدستہ عشق و دیوانہ ثانی، سید محمد خاں رند، ص ۱۸۳، مطبوعہ نوٹ لکھنؤ، ۱۹۳۱ء۔
- [۷] سوانحیات سلطین اودھ، جلد اول، سید محمد میرزا، ص ۲۸، مطبوعہ نوٹ لکھنؤ، ۱۸۹۶ء۔
- [۸] قیصر التواریخ، جلد اول، نکال ناصر بن حیدر، ص ۲۳۳، مطبوعہ نوٹ لکھنؤ، ۱۸۹۶ء۔
- [۹] گلدستہ عشق، سید محمد خاں رند، ص ۱۶۸، آٹھواں ایڈیشن، مطبوعہ نوٹ لکھنؤ، ۱۹۷۵ء۔
- [۱۰] ایضاً
- [۱۱] ایضاً
- [۱۲] ایضاً
- [۱۳] گلدستہ عشق، نکولہ بالا، ص ۱۶۵، ۱۶۷ء۔
- [۱۴] گلستانِ غن (جلد اول)، مرزا حمزہ بخش صاحب دہلوی، مرجعہ طبعی الرحمن، لاہور، ص ۵۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- [۱۵] ایضاً، ص ۳۹، ص ۷۵۔
- [۱۶] جلوہ غفر، جلد دوم، مطبوعہ لکھنؤ، ۱۹۸۵ء، دوبارہ ۱۹۸۸ء۔
- [۱۷] گلدستہ عشق و دیوانہ ثانی، نکولہ بالا، ص ۲۱۶۔
- [۱۸] سوانحیات سلطین اودھ، جلد اول، سید محمد میرزا، ص ۲۹، مطبوعہ نوٹ لکھنؤ، ۱۸۹۶ء۔
- [۱۹] جلوہ غفر، جلد دوم، نکولہ بالا، ص ۳۶۔
- [۲۰] اردستانِ گوگل، رشاد مرتضیٰ، انٹرنیشنل پبلیشرز، ص ۳۵، مجلس ترقی ادب پاکستان، کراچی، ۱۹۷۵ء۔
- [۲۱] گلدستہ عشق، نکولہ بالا، ص ۱۶۔
- [۲۲] خوش معرکہ، زویا، جلد دوم، سعادت خاں، ناصر مرتضیٰ، عشقِ خواہد، ص ۴۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- [۲۳] گلدستہ عشق و دیوانہ ثانی، نکولہ بالا، ص ۳۰۴۔
- [۲۴] ایضاً، ص ۳۰۴۔
- [۲۵] جلوہ غفر (جلد دوم)، مطبوعہ لکھنؤ، ۱۹۸۵ء، دوبارہ ۱۹۸۸ء۔
- [۲۶] گل رحمت، سید محمد انجلی، ص ۷۷، مطبوعہ معارف، اعظم گڑھ، ۱۳۷۰ھ۔

دوسرا باب

میر وزیر علی صبا لکھنوی

حالات اور مطالعہ شاعری

میر وزیر علی صبا (۱۸۰۵ء-۱۸۵۵ء) میر بندہ علی لکھنوی کے بیٹے اور طوطہ جہد علی آفندی کے نامور شاگرد تھے۔ بچپن میں ان کے ماموں اشرف علی نے صحنی کر لیا تھا۔ انھیں کی حکمرانی میں وزیر علی کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ اس زمانے میں فارسی و عربی، صرف نحو اور منطق و طب کی تعلیم، نصاب کا حصہ تھی۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ انھوں نے شرح مظاہر تحصیل علم کیا تھا۔ (۱) فارسی کی انجلی اور عربی کی بقدر ضرورت تعلیم پائی تھی۔ (۲) ان کا سال ۱۸۰۵ء کسی تذکرے یا حسب تواریخ میں نہیں ملتا۔ کریم الدین نے صرف اتنا لکھا ہے کہ "انسان کی چالیس برس۔" (۳) گو یا حسب ان کا ترجمہ لکھا گیا تو وزیر علی صبا کی عمر چالیس برس تھی۔ کریم الدین نے اپنے تذکرے کی "تالیف سے درمیان ۱۸۴۷ء و فراغت پائی۔" (۴) جس کی مزید توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ ۱۲۶۴ھ مطابق ۱۸۴۷ء میں اس کے آخری صفحات لکھے۔ (۵) اگر قیاس کر لیا جائے کہ ۱۸۴۵ء میں وزیر علی صبا کا ترجمہ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں ظہور کیا تو گو یا ۱۸۰۵ء صبا کا سال ولادت متعین کیا جاسکتا ہے۔ سن بھری کے مطابق ۱۲۲۰ھ-۱۲۲۱ھ ۱۲۲۱ء ہے۔ ۱۲۷۱ء میں صبا گھوڑے سے گرے۔ کان صدمہ سے خون بہنے لگا۔ طب نے قصداً کا مشورہ دیا۔ قصداً کھلائی تو بغیریں ڈوب گئیں۔ حالت غیر ہو گئی اور اسی رات کے پچھلے پیر انتقال کر گئے۔ اس دن رمضان المبارک کی ۱۷ اور جمعرات کا دن (۱۳ جون ۱۸۵۵ء) تھا۔ (۶) وفات کے وقت ان کی عمر پچاس سال تھی۔ بہت سے شعرا نے تعلقات و تاریخ وفات کے جن میں ان کے دوست ادا علی، بزم بھی شامل تھے:

مگر از ہی صبر صراخ جاں سود گل سال رسید "جنم ہستی مسووم صبا شد بر باد" ۱۲۷۱ھ

صبا یار باطن دوست نواز اور "بہت ظلیق" انسان تھے۔ (۷) آج سے شام تک ان کے مکان پر احباب کا مجمع رہتا۔ جہاں اس کی خاطر قرائع کرتے۔ مغیرہ نگاری نے لکھا ہے کہ "ان کے نکت آٹھا ہونے کے شہرہ سے ان کی صحبت اور چلنے کا تذکرہ کیا کرتے ہیں" (۸) حاجت مندوں کی مالی و اخلاقی مدد بھی کرتے۔ (۹) فراغ دل اور وسیع نظر تھے۔ صبا کو داد علی شاہ کی سرکار سے دو سو روپے ماہوار (۱۰) اور نواب حسن الدولہ خیرہ غازی الدین حید کے ہاں سے تیس روپے ماہوار ملتے تھے۔ ان کے علاوہ کئی بارغ اور کچھ پرائیمری نوٹ بھی ان کی ملکیت تھے جن کا منافع مسٹر جوزف کی معرفت وصول ہوتا تھا۔ (۱۱) فراغت سے زندگی گزارتے تھے اور سادہ شہر میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ اپنے استاد آفندی کا بہت خیال رکھتے تھے۔ صبا نے کئی جگہ اپنے استاد کا ذکر کیا ہے:

صبا ہستی کے صبا ہو گئے صحنی روشن طوطہ آفندی ساز مانے میں جو استاد آیا

مہارنجیاں مرغ انسان تھے۔ سعادت خاں نامہ سر نے ایک واقعہ لکھا ہے کہ ”میں نے ایک دن ایک دوست سے پوچھا کہ میرزا میر صاحب علم عروض میں بھی کچھ داخل رکھتے ہیں۔ انھوں نے لڑبا لڑکا ایک شخص نے اپنی غزل ”دور میرزا میر صاحب کے چڑھی۔ اس میں ایک شعر تھا کہ کھلیج اس کی معلوم نہ ہوتی تھی۔ مہارنجیاں نے کہا یہ شعر کا ہر نامہ سوزوں معلوم ہوتا ہے۔ اس شخص نے کہا یہ شعر سوزوں ہے۔ میں نے یہ شعر میر علی اوسط رنگ کو سنایا تھا۔ اگر نامہ سوزوں ہوتا تو وہ اطلاع کرو چکتے۔ کہنے لگے اگر علی اوسط رنگ بن چکے ہیں تو سوزوں ہے۔“ (۱۲) یہ واقعہ نامہ سر نے پڑھانے کے لیے لکھا ہے کہ مہارنجیاں عروض پر قدرت حاصل نہیں تھی لیکن اس واقعہ سے ان کے مہارنجیاں مرغ فراغ دل اور ہمارت ہونے کا بھی پتا چلتا ہے۔ آغا خان شرف کے شعراء سے بھی مہارنجیاں کے مزاج کی تصدیق ہوتی ہے (۱۳):

ہو سید وزیر علی تھے مہار	فرشتہ وہ تھے ان کو بٹلے خدا
جہاں آستان، بادشاہ، خوش چلن	خوش اوقات، خوش باش، خوش بخت
ہوئے بارہ سو چہ اکسوز جو سال	گرے گھوڑے پر سے کیا اٹھال
وہ آفتاب کے شاگرد تھے بے مثال	زباں آواز و شاعر خوش بخت
نہ کیوں کر کہیں ہم انھیں لا جواب	کہ ان کا تو ہر شعر ہے لا جواب

میر مہارنجیاں کے شاگردوں کی تعداد بھی دوسرے ہم عصروں سے زیادہ تھی اور ان میں سے اکثر صاحب دیوان اور خود استاد تھے۔ کاظم علی خاں نے ان کے ۳۸ شاگردوں کے نام جمع کئے دیے ہیں۔ (۱۴) بیٹاں میں میرزا شاہ علی بٹا (نامہ راز اسلامت علی دیر) میرزا علی دہلوی اور میرزا جید حسین کے نام آتے ہیں۔ بیٹوں میں مرتضیٰ بیگم، حاتم علی میری بہادر و سعادت علی بیگیا کی زہد تھیں۔ ایک بیٹی اور تھیں جو بیگم رضا حسین بہاگھوسی سے بیاہی تھیں۔ (۱۵)

مہارنجیاں کا دیوان ”لغیہ آرزو“ (۱۶) (۱۷۵۳ء) کے نام سے مطبع محمدی کھنڈ سے شہر محبوب انصاری نقی کے زیر انتظام ۲۵ ربیع الثانی ۱۲۷۳ء کو شائع ہوا۔ اس کا سال ترتیب ۱۲۷۳ء ہے جو نقی کے مصرع کی تاریخ قلمی کی ”گلستان سخن“ کے آخری دو لکھوں سے برآء ہوتا ہے۔ اس میں مہارنجیاں ۲۲ غزلیں ہیں اور ”لغیہ“ کے تحت ۴ ”نہ“ کے تحت ایک اور ”نہ“ کے تحت ایک اور غزل بھی شامل ہے۔ مفرات کے تحت سات شعر شامل ہیں۔ ان کے علاوہ مہارنجیاں دہلیات اور چار قطعات تاریخ بھی درج ہیں۔ یہ دیوان مہارنجیاں ”لغیہ آرزو“ کا پہلا ایڈیشن تھا۔ اس کے بعد دوسری بار یہ دیوان مطبع کارنامہ کھنڈ سے ماہ صفر ۱۲۸۶ھ یعنی جون ۱۸۶۹ء میں دوسری بار مطبع شہرہند سے شہر ۱۲۹۳ھ کو فردوسی نے ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا۔ مطبع نای کھنڈ سے ایک اور ایڈیشن ”کلیات مہارنجیاں“ کے نام سے ایڈیشنات قطب الدین احمد کے انتظام سے دوسری بار ماہ فروری ۱۸۹۰ء کو ۱۳۷۷ھ میں شائع ہوا جس میں صفحہ ۱۴ تک دہلی کا کام شامل ہے جو ”لغیہ آرزو“ میں ملتا ہے اور صفحہ ۱۴ سے ۱۵۲ تک مہارنجیاں ”مشق صید“ شامل ہے۔ ۱۹۹۴ء میں دیوان مہارنجیاں ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جسے عابد علی عابد نے لغیہ آرزو کو نیا رنگ کر برسوں پہلے مرتب کیا تھا۔ اس میں ”مشق صید“ شامل نہیں ہے۔

”مشق صید“ کا شمار نامہ ہے جس میں اس شکار کی تفصیل دی گئی ہے جسے نواب حسن الدولہ بہادر اور عابد علی شاہ کے دربارِ اعظم نواب احمد علی خاں نے کیلا تھا۔ یہ مشق ۱۲۹۳ھ میں میرزا علی مہارنجیاں نے لکھی تھی مگر مہارنجیاں کے مصرع تاریخ ”مشق کا شمار نامہ یہ ہے“ اور مولوی کرامت علی کے مصرع تاریخ ”بہار شکار“ سے برآء ہوتے

ہیں۔ (۱۷) مشکوی کی فنیت کے مطابق ہر نصبت، منقبت، مدح، حضرت علیؑ کی سیاقی، ادائیگی شاہِ عدالت شیر کشمیر مدح منسوب پر لوگوں میں حسن البدن، بہادر اور مدح و ذمہ معظم قواہم اجماعی بہادر و جلیل القدر کے بعد ”سب تالیف“ میں بیان کیا ہے کہ ایک دن جو میں حاضر ہوا تو آپ نے فرمایا کہ حالِ شکار کو نظم کرو اور جو کچھ دیکھا ہے اسے موزوں کرو۔ مہمانے اسے نظم کیا اور اس مشکوی کا نام ”سید“ پر رکھا۔

مہمانے مدح میں، خواہ وہ حمد و نصبت میں ہو یا دشمن و قواہم کی، مدح میں شیر کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ جب یہ دونوں شکار کے لیے روانہ ہوئے تو بادشاہ نے فرمایا کہ کسی طور ہمارے لیے زندہ شیر قید کر کے لایا جائے۔ مہمانے اس مشکوی میں نہ صرف سفر کے مختلف مناظر پیش کیے ہیں بلکہ جنگل، صحرا، کوہ، وشت، پہرہ زار کے مناظر بھی بیان کیے ہیں۔ ساتھ ہی دیر کی کے ساتھ شیر کے شکار کی تفصیل بھی دی ہے۔ شہد کی ٹہنیوں کے چلنے کو بھی بیان کیا ہے جو دورانِ شکار لاکھوں کی تعداد میں سب پر حملہ آور ہوتی تھیں۔ شیروں کو زندہ پکڑنے کے لیے جو طریقہ اختیار کیا گیا تھا اسے بھی بیان کیا ہے۔ درجہ انصاف و شہادت پر مشکوی ختم ہو جاتی ہے۔

”مشکوٰی سید“ کی بحر و زمریہ ہے لیکن اس کا مزاج بیان نہ ہو سکتا ہے۔ اس مشکوی میں مضر کلمات تو دلچسپ ہے لیکن خود شکار کا بیان ایسا ہے جیسے کوئی عارفِ شخص بیان کر رہا ہو حالانکہ چھ زندہ شیر پکڑنے اور ۳۳ شیر مارنے کا واقعہ کوئی مصنوعی بات نہیں تھی۔ اس میں جو شکاری مشقی بخیر تھی اس سے مشکوی کو بہت دلچسپ اور پراثر بنایا جاسکتا تھا۔ شکار کو مہمانے ایسے بیان کیا ہے جیسے میدانِ کارزار پر لڑا ہو۔ واضح رہے کہ شکار نام بھی زمریہ نہیں ہوتا اور اس لیے اس مشکوی کو بھی زمریہ مشکوی کے معیار سے نہیں دیکھا جاسکتا ہے۔ اولیٰ صن اور جان کی چاشنی مشکوی میں موجود ہے اور اسے دل بہانوں و روانی کے ساتھ چڑھا جاسکتا ہے۔ منابع و مآخذ رعایت و مہمانے اسی طرح لطیف بیان پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جیسا ان کی طنز لوں میں ملتا ہے۔ جذبات نگاری نہ اس دور کی شاعری کا مزاج تھا اور نہ وہ اس دور کے مشہور ناظمی رنگ سے متاثر ہو سکتا تھا۔ یہ مشکوی ایک شکار کا بیان ہے جسے ایک طبع شکاری نے فرمایا ہے نظم کر کے محفوظ کر دیا ہے۔ یہ مہمانی کا واحد مشکوی ہے۔ بنیادی طور پر مبالغوں کے شاعر ہیں اور ان کی جو کچھ خدا اور انسانیت تھی وہ غفلت ہی میں ظاہر ہوئی ہے۔

وزیر علی مہمان (م ۱۸۵۵ء) نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو کشمیر کی فضا میں چاروں طرف بھٹہ پر داڑی اور مضمون بندی کا رنگ چھایا ہوا تھا اور یہی وہ ”طرزِ جدید“ تھا جس کے موجد شیخ امام بخش تاریخ (م ۱۸۵۳ء تا ۱۸۳۳ء) تھے۔ اس کا اثر نہ صرف تاریخ کے کتاب گردوں پر تھا بلکہ خود آتش اور ان کے شاگرد بھی اپنی حیثیت سنوانے کے لیے اسی رنگ میں شاعری کر رہے تھے۔ تاریخ نے لفظی سطح پر، جہانِ ناگہ دست بنایا تھا، دراصل ”سادہ گوئی“ کے خلاف رد عمل کی حیثیت رکھتا تھا۔ تاریخ نے اسی لیے جذبہ احساس کو شاعری سے خارج کر کے مضمون بندی اور چھوٹی شکل پر شاعری کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی کے ساتھ تاریخ نے اپنے طرز کو نئی صورت دینے کے لیے ہندی لاسل الفاظ بھی اپنی شاعری سے خارج کر کے ان کی جگہ عربی الفاظ استعمال کرنے کو رواج دیا تھا۔ اس پر ہم تاریخ کے مطالعے میں اور دوسرے کئی مقامات پر بحث کر چکے ہیں۔ نئی نئی چہ چہ و تراکیب وضع کرنے کا عمل بھی اسی سنگر و حمان کا نتیجہ تھا۔

تاریخ کے آخری زمانے میں ان کے شاگردوں نے محسوس کیا کہ ہندی لاسل الفاظ و محاورات کو خارجی کرنے سے شاعری کی زبان لطیف سخن سے عاری اور ہل چال کی زبان سے دور ہوئی جا رہی ہے، انھوں نے نہ صرف

ہندی الاصل کو دور ہمارا استعمال کرنا شروع کیا بلکہ دوسرے دھارویہ کے استعمال کو بھی خاص اہمیت ملی۔ یہ صورت کیساں طور پر ہمیں تاریخ و آتش کے شاکروں میں دکھائی دیتی ہے۔ خود آتش کا بھی یہی زاویہ نظر تھا کہ ہندی الاصل الفاظ دھارویہ استعمال نہ کرنے سے لطفِ سخن کم ہو گیا ہے۔ آتش نے نہ صرف خود اپنا کیا بلکہ اپنے شاگردوں کو بھی متوجہ کیا۔ اس سلسلہ رحمان میں خود تاریخ کے نامور شاگرد و زیرِ نگیں اور علی اوسط رنگ و لہجہ بھی شامل تھے اور آتش اور رحمان کے شاگرد و نیکو کھنوی اور صبا لکھنوی بھی شامل تھے۔ کام دہرے اور رنگ کے دیوان دوم موسم اسی رحمان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ گو یا اس بات پر ساری نئی نسل متعلق تھی کہ بول چال کی عام زبان اور دوسرے دھارویہ کے استعمال سے شاعری میں لطفِ بیان پیدا ہوا تھا ہے۔ اس رحمان کی بھولی میں شاگردانِ تاریخ آتش نے زیادہ قریب تھے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ تاریخ کے شاگردوں نے جذبہ احساس کو تو شاعری سے خارج رکھا لیکن ہندی الاصل الفاظ دھارویہ کو وہ عام طور پر استعمال کرنے لگے۔ اصرار آتش کے شاگردوں نے ہندی الاصل الفاظ دھارویہ کو لطفِ بیان سے ملا کر جگہ سے جذبہ احساس کو بھی اس میں شامل کر دیا۔ یہ اثر ہمیں رنگ کے ہاں زیادہ ملتا ہے۔ صبا بھی اسی راستے پر چلتی ہیں۔ یہ دور رحمان قیام لکھنوی میں پیدا ہوا اور نئی نسل کا غالب رحمان بن گیا۔ لکھنوی شاعری میں جو سمجھ زبان اور ہندی الاصل الفاظ دھارویہ کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے وہ اسی رحمان کی ایک شکل ہے۔ اجتہاد کی وجہ یہ تھی کہ ایک طرف تو یہ پیش پرست معاشرہ خود اجتہاد میں جتنا قیام اور ساتھ ہی ہندو مضمون کی تلاش میں وہ مضامین بھی نام سے جاننے لگے جواب تک نہیں دے سکتے تھے اور یہاں اجتہاد لہجہ اجتہاد میں کوئی فرق نہیں کیا گیا۔ یہ مضامین اجتہاد ہونے کے باوجود کبھی ہاد شاعری میں آئے تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لکھنوی شاعری اجتہاد مضامین نام نہانے کی وجہ سے ایک نام نہان ہوئی کہ جب اور جس کسی کا ایسا شعر سننے یا دیکھنے میں آتا تو اسے لکھنوی رنگ کا نام دے دیا جاتا۔ یہ دور رحمان کے نئے مضامین کی تلاش کا منتقلی نتیجہ تھا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو اس دور کے ہر شاعر کے اندر ایک تاریخ موجزنہ جس کی گواہی اس دور کے ہر شاعر کا کام آج بھی دے رہا ہے۔ مہا کے ہاں بھی استاد آتش کی طرح دیا اثر واضح طور پر موجزنہ ہے

ہمارا سوز دل کیوں کر نہ روشن ہوتا ہے	کہ خورشید فلک تارا ہے اپنے بخند واڑوں کا
سرکشی پر جو وہ سدا ستم ایجاد آیا	پاں اڑے کے گھٹکا ہوا شمشاد آیا
بڑھایا آبدونے دل سے وہ رچہ قصور کا	لم کرہوں بنا ہر بلبلہ عمر فکر کا
زلف کو روئے غلط پر چک دیار نے	زگی شب کو ملا یہات چاکیر صبح
جنوں کا دلوں معوق ہے سب عیاں ہی	انہی چھٹ پڑے۔ سب فلک دیوار زنداں ہی
اے صبا ہم بھی وہ آغوش ہیں بقول تاریخ	لڑ کے جانے گا کہاں تھیں ملیں ہم سے

اسی "طرزِ جدید" کے حامی اثر کی وجہ سے صبا کو بھی تاریخ کا قول یاد آتا ہے اور مرزا غالب کو بھی۔ تاریخ اس دور کے ہر شاعر کے ہاں موجزنہ ہے۔

صبا مضمونِ ناز کی تلاش کرتے ہیں اور ساتھ ہی جب مرتے تو مراد اور ترے سے چنا جاتے ہیں تو وہاں مضامین کو بھی نام نہان دیتے ہیں جو کسی نے نہیں نام دے سکتے اور اسی سے وہ اجتہاد پیدا ہوتا ہے جس سے لکھنوی رنگ سخن آج موسم ہے:

سوز دل سے ہے اف اف شبِ تنہائی میں بے روہ کے لپکتا ہے یہ پھولز کیا کیا

خند چھوڑنے کا جو سونا بدل کے کروٹ کا
جھوٹوں کا بادشاہ کہوں اے صنم تجھے
یار ہے صاحبِ درخ اور تاوک مڑکاں کا ہے
صندل ہی وہ کائیاں اپنے گچھے میں ہوں
دہلی ہے آٹھ پہر آپ کو کنگھی چوٹی
رنگ لایا ہے انگار ان کا
تو سر ہے بندے کا اور پاؤں ہے بھگہر گھٹ کا
یہ حال ہے کہ بات کہی اور مکر گیا
دیکھیے دیکھیے غریباں بکبا ہو گیا
اتھ بکیریاں نصیب ہوں چٹن کی دلیں پر
اپنی دلیوں میں گرفتار نگر آتے ہو
آگہ کا حل سلید زبرہ ہے

میں نے مطالعہ میں کمال کے شوق میں کھنڈ کے شاعروں نے زندگی کے ہر کھنڈ کی سیر کی اور سب کو میں بھانسنے اور
انہماک و خیر اظہار کی تیز سے بے نیاز ہو گئے لیکن ساتھ ہی ہندی الاصل الفاظ و محاورات کے استعمال سے لطف بیان
کا پورا خیال رکھا۔ ان سب شعرا کی زبان بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ عربی و فارسی کی بھاری بھر کم تراکیب بھی
اسی لیے بہت کم ہو گئی ہیں۔ یہ سارا جو چوتھا جناب ناز اپنے ساتھ لے گئے اور ان کی اصل لطیف زبان کی شاعری کی طرف
آگئی۔ اب بول چال کی سادہ زبان میں مضمون ہندی اور اردو کے خاص میں عام ہندی نے ایک نئے رنگ ان کی
صورت اختیار کر لی۔ صبا اسی رنگ ان کے ترجمان اور گھنٹی رنگ سخن کے ممتاز نمونہ ہیں۔ ان کی شاعری جذب
و احساس سے ماری ہے۔ یہ عشقی شاعری نہیں بلکہ صنیہ شاعری ہے۔ صبا بھی آتش کی بیرونی میں عاشقانہ احساس کا
دم تو بھرتے ہیں لیکن ان کا عشق بھی صنیہ محب تک محدود رہتا اور اوچی اوچی کی چیز نظر آتا ہے۔ عشق اس معاشرے
کے بس کا رنگ نہیں ہے۔ اس دور میں صرف آتش ہی ایک عشقی شاعر ہے جو فقیر و پتھر کے اور جس کا عشق حیران اس
سچ پر اس دور سے مطابقت نہیں رکھتا۔

اس دور نے جتنے ضرب الامثال اشعار اردو زبان کو پہنچائے شاید ہی کسی دور نے دیے ہوں۔ آتش
کے ہاں ان کی تعداد بہت ہے اور ان کے شاگردوں کے ہاں بھی یہی صورت ہے۔ جب اس کی یہ ہے کہ آتش نے
روزمرہ و محاورہ اور مقامی زبان کے ساتھ خیال کو اس طرح لفظوں کا جامہ پہنایا کہ وہ تصویر بن گیا اسی کو ان کے
شاگردوں نے اپنا یا اور ایسے اشعار اور مصرعوں کو ختم دیا کہ سننے ہی زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ لیکن ان شاعروں کا معیار
شاعری تھا۔ صبا کے یہ شعرا صیادی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

جس کا مطلب صاف ہے اس بات کی کیا بات ہے شعر وہ کہیے اور چڑھے اور مشہور ہو
مضمون چچ دار ہیں مکر وہ اسے صبا
اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرس

شاعری میں زبان و بیان کے اس معیار کو برقرار رکھنے کے باعث ضرب المثل اشعار کی تعداد اسی لیے شاعرانہ آتش
کے ہاں بہت نچاؤ ہے۔ ان اشعار میں جس طبقے سے زبان، محاورہ اور روزمرہ کو سادگی سے استعمال کیا گیا ہے، جس
طرح بول چال کی زبان سے لفظوں کو بنایا گیا ہے اور جس تہ سے زبان کو لہجے کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے شعر نثر
سے بول الگ ہے اور راز زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ صبا کے یہ چند شعر دیکھیے:

دل میں اک درد اظہار آگھوں میں آفسو بھرتے
تو اس میں جو رکھتے ہیں امید کسی سے
بٹھے بٹھے ہمیں کیا جاوے کیا یاد آوے
جز ذاتِ خدا کوئی کسی کا نہیں ہوتا
کوئی حلو ہے کہ کما جائے گا

فکر کوئیں کی رہتی تھیں سے خواہوں میں
تالو نہ کل پہ آج کا تم وعدہ وصال
آپ ہی اپنے ذرا جہر و ستم کو دیکھیں
کس کس کو یاد کیجئے کس کس کو دہیئے
خدا کا قہر تیرا کا خطاب رہتا ہے
نکاح سدا نہیں رہتا ہے نام رہتا ہے
جر حال دیکھتا ہے وہ کہتا حجام بر
آئیں نہ آئیں آگے انھیں اختیار ہے
تلم غلط ہو گیا جب چننے کے باروں میں
اے جان زندگی کا نہیں اختیار کچھ
ہم اگر عرض کریں گے تو شکایت ہوگی
کیا کیا نہ آسائے کے ہوا انقلاب سے
اس ایک جان پہ کیا کیا خطاب رہتا ہے
وہ کام کر کر زمانے میں داہ داہ رہے
آئیں نہ آئیں آگے انھیں اختیار ہے

اس زبان کو تاریخ کی زبان سے ملائیے تو یہاں ایک لوح لکھنے کا سہارا لکھنوں کی ترتیب، بیان کی سادگی و صفائی، بات کو تراش کر پیش کرنے کا طبع نظر آئے گا۔ اس دور کے شعرا نے، جس میں صف دوم کے شعرا اچلی چلی ہیں۔ اردو زبان کو بالکل کس طرح پیش کیا کم زبان وہاں تازہ ہو گئے اور اسے ایک نئی توانائی ملی گئی۔ خیال کی سطح پر وہ آکڑا آپ کو تسلط معلوم ہوں گے لیکن بیان کی سطح پر، بول چال کی زبان سے دھڑ بھڑ کرنا انھوں نے اسے ایک نئی قوت دی۔ ان شعرا نے تاریخ و آفتاب کے رنگ جن کو طرح طرح سے استعمال کر کے پامال و مرسود کر دیا۔ تاریخ تو بالکل پامال ہو گئے لیکن آفتاب اپنے مشقیہ انداز اور ہندو احساس کے ساتھ اپنے تجربے کو بیان کرنے کی منفرد خصوصیت کی بدولت اور نمایاں و ممتاز ہو گئے۔

سباہ و رند صف دوم کے شعرا کے سرخیل ہیں۔ سب کے ہاں عقیدہ عقلی نہیں ہے۔ شعر کرکھی نہیں ہے۔ اپنے بھرتی کے الفاظ نہیں ہیں جنھیں شہ و زار کا کہا جاسکے۔ باقی سب کے ہاں وہ ساری خصوصیات یا کمزوریاں موجود ہیں جو اس دور کی شاعری میں ملتی ہیں یعنی فصیح، رعایت، ایہام اور دوسرے منابع، حسن محبوب کا بیان، مثالیہ انداز، سنگلاخ دسیوں میں طویل غزلیں، ہر قسم کے ہتھکڑی و غیر ہتھکڑی مضامین، پاندے کا رواج، اخلاقی مضامین اور کچھ نثر کو شعر کا جامہ پہنانے کا طریقہ، یہ سب سب کے ہاں بھی موجود ہیں لیکن جو چیز سب کو اپنے معاصرین میں ممتاز کرتی ہے وہ بول چال کی زبان کو لکھنے کے ساتھ اس طرح استعمال کرنا کہ لطف، سخن، لطیف، زبان کشائی پن اور دلچسپی و سلاست پیدا ہوں۔ سب کے ہاں یہ اثر تاریخ سے نہیں بلکہ آفتاب سے آیا ہے۔ تاریخ، اصلاً زبان کے سارے ذور و شور کے باوجود، اسے اردو پن سے دور لے گئے تھے۔ آفتاب اور ان کے شاگردوں نے اس اردو پن کو دوبارہ بحال کیا جو خوبصورت بھی ہے اور دل کش بھی۔ سب نے بھی سب کی سب کام کیا۔ اگر سب کی تراکیب کا تاریخ کی تراکیب سے مقابلہ کیا جائے تو سب کی تراکیب میں جدیدگی اور افکار نہیں ملے گا۔ اس میں عام خارجی الفاظ کے استعمال سے تراکیب وضع کی گئی ہیں جیسے دلف شب کوں۔ دامانِ قاتل، ہجوم گلِ صحرائی، دھن دھن دھن دھن۔ اثر خیر و عا۔ لوحِ ظلم خاک۔ تارِ فکر۔ دیہ و جدت۔ شکلِ نقش کف پا۔ سو سوپِ فرقت۔ شہِ شہیدان۔ شبِ ماہتاب بھر۔ چاندِ دارِ قمر۔ چراغِ شبِ لیلہ صلتِ طائرِ بھل۔ روشنی چراغِ رخِ صیب۔ تھکب۔ جو دامِ بلو غیر۔ شاعری کی حیثیت سے سب کی شاعری جھکی اور بے مزہ ہے۔ اگر اس شاعری کو آفتاب کی شاعری کے سامنے دکھا جائے تو یہ بے اثر شاعری ہے لیکن اس کے اعتبار سے اس میں سہولت ہے۔ دونوں مصرع پوری طرح مربوط ہیں۔ ردیف و قافیہ ایک دوسرے سے ہم آہنگ و یکجہت ہیں۔ روایتی و سلاست ہر شعر میں عام طور پر ملتی ہے۔ بول چال کے سنے لے الفاظ کو ضمنی صحت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے جس سے اردو

لغت کا دامن وسیع ہو گیا ہے۔ اس دور کے شاعروں کے چہرے الفاظ و سہ کے طور پر لغت نویسوں نے حوائے کے لیے استعمال کیے ہیں بہت کم ادوار کو یہ خصوصیت حاصل ہوئی ہے۔

مبا کے ہاں بخار و درد و زمر و شعر کا جزو بن گیا ہے اور اس طور پر آیا ہے کہ لطیف سخن بڑھ جاتا ہے۔ یہ مبا کا عام رنگ ہے۔ آتش و دھواں و مبا کا کام بڑھ کر تین باتیں واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ الفاظ کا رنگ سخن کے تعلق سے، جذبہ احساس شاعری میں واپس آ رہا ہے۔ دوسرے لطیف زبان کا رجحان بڑھ رہا ہے اور تیسرے بول چال کی زبان اپنے سارے الفاظ و دھواں کے ساتھ دوبارہ واپس آ رہی ہے۔ مبا کے یہ شعر ان تینوں رجحانات کی ترجمانی کرتے ہیں۔

جوں میں ہارِ عالم کو جو دیکھا	بہب صحرائے وحشت تاک لگا
کھو گیا ایسا طریقِ عشق میں	خود نہیں معلوم میں کیا ہوگا
آبرو دل کی کدورت نے نہ چاہی ورنہ	یہ وہ فکر ہے جو بڑھ جاتا تو ہوتا
اے موسمِ خزاں ترا جانِ شراب ہو	کاٹوں کے دھیر اور نگوں کے مقام پر
بارہا! اپنا جوشِ عشق دے	قلعہٴ ناجز کو طوفان کر
کس قدر طالبِ دیدار ہیں اللہ اللہ	دیکھے ہوتا ہے ہنگامِ عشرت میں دن
بزارِ بارِ قیامت گزر گئی ہم پر	مگر بنو رہا ہے انتظارِ باقی ہے
دے دیا دل یا رکھ لئی کے مول	مفت اس پست کا سودا ہو گیا
چشمے یارِ فطیروں میں ٹپا ہوا	یہ قسمت ہماری یہ گنہا ہوا
اس مردق کے سامنے بارے قلاب کے	گزرتے تھے ہیں سراپا جو کر کر
ہم وہ بھل ہیں کہ خطبے نہیں ہوتے جب تک	دامنِ رزم سے قاتل کو ہوا دیتے ہیں
جب میں کہتا ہوں کہ دل بھٹ گیا اپنا تم سے	ہر باتوں کا لگا کر وہ رہ کر رہتے ہیں
آگہ کرتے ہی ہوئے آپ کے تیرے لیے	دیکھے کر گئی کو تھکت صبحِ حراں ہم سے

مبا اور متعدد شاعروں کے استاد تھے۔ شعر چاکر، ہما کر کہتے تھے۔ زبان پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ کم لوگوں کو ہوگی۔ انھوں نے روزمرہ کی بول چال کے متعدد ایسے الفاظ، جو شاعری میں استعمال نہیں ہوتے تھے، بطریق ادب و بھرپوری کے ساتھ استعمال کیے ہیں۔ تاریخ کے ذرا اثر ایسے الفاظ حراں، قرار دے دیے گئے تھے۔ آتش چونکا انھیں استعمال کرتے تھے اس لیے مبا نے اس استعمال کو مزید رواج دیا مثلاً

چونا	چونا بنا ہے چشم پر آب کا پھلا
خیر ہے	کون آکے جھڑے نہ یہاں پر بدل گیا
کبھی	وہ چلا کر مجھ کو مردم کی نکاہوں میں کیے
بہنیں	سے گئی ہیں بہنوں کا ہمیں ہے دھواں پسند
بھکیے، پالت، موٹھا، کڑک	یہ ہاتھ اس بھکیے کے عاشق پر صاف ہیں
	پالت، ملاچی، چاکر کے کڑک موٹھا حراں کر

گور	روتا ہوں توجہ شبِ ظلم کی غم پر
دھڑکن	آٹھ میں ڈوبا ڈوبا دھڑکن
پہچان	پہچان ہو جائے نصیب
دھڑکن	دھڑکن دھڑکن دھڑکن آج
دھڑکن	دھڑکن دھڑکن دھڑکن آج
کاٹنے لگا	کاٹنے لگا کرتا ہے وہ سار روز
پتا	پتا پتا ساقی کی ہوا انکی بندھے
ایڈٹ	ایڈٹ پھرتے ہیں دیوانے سر بازار خوش
پتلی	پتلی پتلی ہے پتلی، یہ لڑکیں کب تک
ہرا گھو	خون حرام جسم کا دم میں ہوا ہرا گھو
چتر	اے دھڑکن پتلی کیا کیا چتر یاد ہیں
تھوڑیوں	ان تھوڑیوں کے خاک کبھی دل بڑھے نہیں
گل پھرتے	گل پھرتے گل پھرتے اڑاتے، جنم عالم میں
حسی، سوہاں	حسی، سوہاں کسے کسے ہیں سوہاں کسے کسے ہیں
تھوڑیاں	تھوڑیاں دھڑکن دھڑکن دھڑکن
بھوسو کے	بھوسو کے بھوسو کے بھوسو کے بھوسو کے
ہرا	ہرا ہرا ہرا ہرا ہرا ہرا ہرا ہرا
دھڑکن	دھڑکن دھڑکن دھڑکن دھڑکن دھڑکن
آپنا	آپنا آپنا آپنا آپنا آپنا آپنا آپنا
تھوڑی	تھوڑی تھوڑی تھوڑی تھوڑی تھوڑی تھوڑی
اوپر	اوپر اوپر اوپر اوپر اوپر اوپر اوپر
کھڑا	کھڑا کھڑا کھڑا کھڑا کھڑا کھڑا کھڑا
نہیں بھڑکا	نہیں بھڑکا نہیں بھڑکا نہیں بھڑکا نہیں
پہ کھانا	پہ کھانا پہ کھانا پہ کھانا پہ کھانا
تھوڑیاں	تھوڑیاں تھوڑیاں تھوڑیاں تھوڑیاں تھوڑیاں
دھڑکن دھڑکا	دھڑکن دھڑکا دھڑکن دھڑکا دھڑکن دھڑکا
تک	تک تک تک تک تک تک تک تک
پانچ	پانچ پانچ پانچ پانچ پانچ پانچ پانچ

ہندی الاصل الفاظ کے ساتھ اس دور میں انگریزوں کے جوڑے ہوئے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی اثر کے ساتھ انگریزی زبان کے الفاظ بھی، اردو صوتی نظام کے مطابق، زبان اور شاعری میں داخل ہو رہے ہیں۔ مہا کے

یہاں بھی یہ دو الفاظ ملتے ہیں:

رُفْل (Rifle)، رُفْل چڑی کوئی فوجی ہتھیار میں چٹکا آتش نے بھی اسے شامری میں استعمال کیا ہے۔

ارگن (Organ)، رُفْل کتب دینے میں ہوتا ہے یہ ارگن کیسا

میانعام طور پر لفظوں کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں، جس طرح وہ ملے ہمارے ہیں مثلاً:

ہلاں	اسے مٹ بچ تھمرا باہیں قدم میں لوں گا
زور	واہ کیا زور نزاکت ہے تری اسے ساقی
چٹکے ہاتھ	چٹک رہا ہے کہیں باتوں پر صحن کیسا
نازکی	لچکے کی نازکی سے ہر اک گام پر کمر
بکھرہ پارہ	بکھرہ پارہ طور پر بکلی کرے
کاٹہ	زبان کا ٹٹہ صیاد ہم امیروں کی
رکے	انڈ سلامت رکھے اس کو وہ جہاں ہے

ایک مصرع میں ضرورت کا لچکے کے لیے تو راکو دیا گیا ہے جب کہ صحت زبان کے لحاظ سے وہاں جمع آتا ہے:

رُفْل امیر ہیں گرد و گردت کے بھی تو دال میں

اسی طرح ایک شعر میں ”ہم بھلیں“ باءِ حاء ہے یہ لفظ العلام ہے، اسی طرح آج بھی ہوا جا رہا ہے۔ راکو کے ہاں بھی مٹا ہے اور شاگردان آتش اسے اسی طرح استعمال کرتے ہیں۔ صبا کا یہ شعر دیکھیے:

یہ ہم بھلیں، یہ ہم ہیں بزمِ مستی تک
لہ میں کوئی کسی کا شریک حال نہیں

”افسوس نہ گھٹو“ میں آغا شرف نے بھی لکھی کہ ہم بھلیں باءِ حاء ہے (۱۸)

اب آنے لگیں ملک کی ہم بھلیں	امیرانہ باتیں طبیعت نہیں
ایک اور جگہ رئیسوں میں ہیں شاہد ملی دیکھیں	جہاں میں سلاطین کے ہیں ہم بھلیں
اسی طرح: بڑے نامور ہیں یہ دونوں دیکھیں	کہ یہ بادشاہوں کے ہیں ہم بھلیں

مولوی مصمت اللہ خان (شاگردِ امجد المظہر نساخ) نے بھی اپنے رسالے ”ظہار الفاظ“ میں صبا کے نہ صرف

اس شعر، بلکہ کئی دوسرے شعراء پر اعتراض کیے ہیں اور یہ بحث، جو نساخ کے رسالے ”انتخابِ فقہیں“ سے شروع ہوئی تھی جس میں انیس دوسرے کلام اور استعمالِ زبان پر اعتراض کیے تھے، اتنی ہی جوشی کی کہ مرکزِ تحقیق و غالب کے بعد یہ دوسرا ایسا شعر کہتا جس کا ذکر ہم نساخ کے مطالعے میں ”انتخابِ فقہیں“ کے تحت اسی جلد میں تفصیل سے کرتے ہیں۔

”ظہار الفاظ“ میں چھ نامور شعراء نے گھٹو کے کلام پر اعتراض کیے گئے تھے جن میں نساخ، آتش، وزیر، منیر، شکوہ آبادی،

امیر جتائی کے ساتھ دوسرے ملے صبا بھی شامل تھے (۱۹) ”ہم بھلیں“ لفظ العلام ہے لیکن اس دور کی شامری میں بول چال کی

زبان کے استعمال کے مطابق نے جس معیار کو ابھارا تھا وہ یہ تھا کہ وہ مفرد و مرکب الفاظ جو اصلِ علم و صاحبانِ ادب

بولتے ہیں، انہیں اسی طرح شامری میں بھی استعمال کرنا چاہیے اور اسی معیار کے تحت صبا نے ”ہم بھلیں“ باءِ حاء تھا۔

جس طرح ان کے استاد آتش نے ”مہیت“ (جہاں ”مرئی“ ”مٹا ہیت“) یا لکھی (جہاں ”لٹنی“) باءِ حاء تھا۔ آتش نے

تین غزلوں میں ”نی الواقی“ (جہاں ”نی الواقح“) باءِ حاء ہے۔ اگر وہ ایک بار باءِ حاء سے تو کہا جاسکتا تھا کہ پچ آتش کی قلمی

- (۱۰۰) طبعات الشعراء کے ہندو گوارہ والا، ص ۳۴۷
- (۱۱) نکات جاوید، جلد اول، لاہوری رام پریس ۱۳۵۳ء تا ۱۳۵۴ء، دو جلدی، سال شمار۔
- (۱۲) خوش معرکے، زیار، جلد دوم، سعادت خاں ناشر، میرپور، مشعل خروب، ص ۹۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۴ء۔
- (۱۳) طبقات لکھنؤ، آغا شرف میر، سید محمود نقوی، ص ۹۸، دہلی، ۱۹۸۵ء۔
- (۱۴) انتخاب مہاراجہ کاظم علی خاں، ص ۶۷، آترپرنش، اردو اکادمی لکھنؤ، ۱۹۸۲ء۔
- (۱۵) ایضاً، ص ۶۷
- (۱۶) "نقشہ آراء" مولانا اردو دشمنی پورٹل، کراچی
- (۱۷) کلیات مہاراجہ، وزیر علی مہاراجہ، ص ۱۵۴ (حاشیہ)، مطبعہ نئی لکھنؤ، باروم، فروری، ۱۸۹۰ء۔
- (۱۸) افسانہ لکھنؤ، آغا شرف میر، سید محمود نقوی، ص ۳۳، ص ۷۷، دہلی، ۱۹۸۵ء۔
- (۱۹) مہاراجہ کے کام پر مولوی عصمت اللہ شیخ کے اعتراضات کے لیے دیکھیے: معرکہ سخن، عہد الہادی آئی، ص ۱۶۰-۱۶۸، (۱) رجب، لکھنؤ، ۱۹۳۳ء۔

ظہر نے ہی کی نہ سہ شخص میں ہوئی یہ بھی رہا تو چند شخص یہاں رہا
۱۵۴۲ء شرف شریف ونچپ خانمان سے تعلق رکھتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ وہ "مجاہدین
ونچپہ عالی خانمان وافرشیہ ملائیم زبان" [۳۱] تھے۔ خود بھی ایک شعر میں اپنی ملکیت کی طرف اشارہ کیا ہے:

ملکیت میں ہماری ہے طساری کی حالت
تکوں سے جدا خار مقلان نہیں کرتے

واحد علی شاہ کے بیٹے اور ولی محمد محمد حامد علی خان شرف کی بیٹی نواب حکیم المصطفیٰ بہا کو کب محل کے شوہر تھے۔ "شکوہ فرنگ"
میں شاہزادے اور نواب کو کب محل کے حالات بھی درج کیے ہیں [۵۱] "وہ اب شرف" میں اپنے داماد ولی محمد کا انتقال
تاریخ واقعات (۱۲۹۱ھ) بھی درج ہے [۶۱] ولی محمد کے لڑکے بڑے میرزا اور ننھے میرزا ان کی بیٹی کا کھن سے تھے۔

شرف نے "شکوہ فرنگ" "موز" "افسانہ کھن" میں اپنے حالات بھی درج کیے ہیں کہ وہ سید محمد کے بیٹے اور محمد
حمید خاں شہیدی کے پوتے تھے۔ ان کے ایک اور داماد کا نام محمد علی خاں تھا۔ باقر علی خاں ان کے ہم زلف تھے اور ماہر
علی خاں ان کے بھائی تھے۔ "افسانہ کھن" میں ان کے چار بیٹے درج ہیں: "میرزا شرف علی خاں اوچ، "دور آ ناگور
جو زلف جو ہاں صاحب شخص کے نام بھی آئے ہیں۔ واحد علی شاہ کی معزول اور رنگتہ کھنچے کے کوئی سات سال بعد
۱۲۸۰ھ میں وہ نکلتے پہنچے جس کی تصدیق فرماؤں کے ذکر ہے "مخفی شعرا" سے بھی ہوتی ہے۔ فرماؤں سے ان کی ملاقات
نہیں یوم مشاعرہ میں ہوئی تھی۔ [۷۱] نکلتے آنے کے بعد شرف اپنے داماد ولی محمد محمد حامد علی خاں کے ساتھ رہے۔
"دیوان شرف" میں ولی محمد کی فرمائوں پر شمس بھی لکھے ہیں۔

آنانہ شرف سے تین قصائید یادگار ہیں: ایک "شکوہ فرنگ" "دوسری" "افسانہ کھن" اور تیسری "دیوان

شرف" ہے۔

(۱) "شکوہ فرنگ" "ایک مثنوی ہے جس میں انگریز حکام کی شہادت و بہادری اور مسلمان امراء و عظامین کی ان سے
وہادری کی داستان رقم کی گئی ہے۔ شرف نے اس مثنوی کو انگریز سرکار میں اپنی سرفرازی کی امید میں پیش کیا
تھا۔ "شکوہ فرنگ" "مرتبہ" اکثر سعادت بریلوی کا متن اس لیے پہلی ہے جو انگریز سرکار میں پیش کیا گیا تھا اور جو بریلوی
لاہوری کی میں مخلوط ہے۔ اس نئے میں وہ اشعار نہیں ہیں جو "شکوہ فرنگ" کے اس سوسے میں درج ہیں جن کا حوالہ
سید محمود نقوی نے اپنے "تولڈ فٹ" میں دیا ہے [۸۱] اور جن میں شرف نے مکمل کر لکھا ہے کہ

خداوند نصیب مرا ہے یہ حال	لنا خد میں تھا جو کچھ زوہال
جو شاہی سلطان دی جاہ تھی	تو دوسو روپے میری تھوڑا تھی
میں برسوں سے نکلتے میں ہوں یہاں	وہ چٹن مری ہو گئی بے نشان
نہ میں نکلتے کی طرف جا رہا	نہ چٹن ہی کا تذکرہ آ رہا

مثنوی "شکوہ فرنگ" کی آخری صورت ۱۲۸۳ھ میں مکمل ہوئی:

ہوئی ظہر کچھ دن کی عیداد میں	بڑا د و دو صد چار ہفتاد میں
مرتبہ ہوا لہجہ تیرکبہ جنگ	تو نام اس کا رکھا شکوہ فرنگ

اور اس کی قتل ۱۲۷۵ھ شعبان ۱۲۸۵ھ ۲۳ دسمبر ۱۸۶۸ء بروز یک شنبہ کو تیار ہوئی اور وہی لکھنؤ میں انگریزی سرکار میں پیش کی
گئی۔ "خاتمہ" سے، جو فارسی نثر میں ہے، وہ اور باتوں کا پتا چلتا ہے کہ وہ "اکرامت عظیم بہ نکلتے فیما بین" تھے اور اس

زمانے میں وہ اپنے داماد "دلی محمد بہادر" کو اس قدر صاحب عالم مرزا احمد خاں علی بہادر کے دولت خانہ پر متمتع تھا۔ اسی خاتمے میں یہ شعر آتا ہے:

جو حکام ہیں مالک اقتدار وہ شاید کریں مجھ کو بھی سرفراز

ساری مثنوی "شکوہ رنگ" میں بھی ایک شعر ہے جس میں سرفرازی کی امید ظاہر کی گئی ہے اور وہ بھی لفظ "شاہ" کے ساتھ۔ چنانچہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآء نہ نہیں ہوا۔

دلی، دلی اور شعری لحاظ سے یہ ایک معمولی مثنوی ہے جس کی حیثیت تو مثنوی کی ہے لیکن حرافت قصیدے کا ہے۔ اس میں احمد کے فوجیت کے ساتھ اور منقبت کے چھ شعر کے علاوہ سولہ شعر میں حضرت عثمان کی مدح و منقبت بھی شامل ہے۔ اس کے بعد ملکہ معظمہ و کنویرا کے چاہ و جلال، دوپارہاں کے دلی محمد بہادر و ہمدانے نام دارہ اراکین پارلیمنٹ کی شان میں مدحیہ اشعار کہے گئے ہیں۔ اس کے بعد گورنر جنرل سر ہارن لارنس اور لیٹننٹ گورنر کی مدح میں اشعار آتے ہیں۔ ان کے علاوہ ان ممتاز انگریزی ادیبوں کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں جو ملکہ معظمہ و کنویرا پر فائز تھے اور جن میں انگریز سرکار کے فخر خواہ امجداتخواہ رشاد کے بھائی امجد اللطیف خان بہادر، امیر علی خان، اعظم الدین حسین خاں، غنی انصاری، حسین، غنی نواب، جان، قاضی القضاات مولوی مظہر وغیرہ کے ساتھ خواجہ کے لیٹننٹ گورنر مشکوٹ (میکوٹ)، کشترو دلی، ہارن و لیم، بھٹلن، کشترو کھنڈ، مسٹر لارنس، ریڈیٹ، کھنڈ، مسٹر جی، کماڈر، ان چٹھ کھنڈ صاحب وغیرہ شامل ہیں۔

اس مثنوی میں حضرت سلطان عالم محمد اجد علی شاہ بہادر کا افسانہ معزولی بھی درج کیا ہے جس میں بتایا ہے کہ حکومت برطانیہ ان سے رضا مندی تھی اور ملک کی امن پر حمایت واقعی تھی لیکن جب ریڈیٹ نہ تسلیم صاحب آئے اور انھوں نے بادشاہ سے کہا کہ وہ سلطنت اور خود خود وہ کر کے وہاں کے حالات کا جائزہ لیتا چاہتا ہے اور وہاں بھی یہ تسلیم صاحب نے بتایا کہ ملک کے حالات بہت خراب ہیں اور ملک ویران ہو جائے گا تو ہمیں سے کشیدگی شروع ہوئی اور تسلیم صاحب کے جانے کے بعد جب اور ہم ریڈیٹ نہ ہو کر آئے تو گورنر جنرل نے حکم دیا کہ اب بادشاہ کو معزول کر کے سلطنت ان سے لے لی جائے۔ بادشاہ نے کوئی حراست نہیں کی اور یہ واقعہ ۱۷۷۲ء فروری ۱۲ء کو پیش آیا۔ پھر بادشاہ کے ٹکٹ اور امرادہ و قادیان کے حراہ جانے کے بارے میں مدحیہ انداز میں لکھا ہے اور یہاں ان سب کی خدمات و وقاداری کا ذکر کیا ہے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ ملکہ کشترو گل (والدہ و اجد علی شاہ) اپنے بیٹے کے ساتھ لندن جا کر ملکہ کے سامنے اپنا مقدمہ پیش کرتی ہیں اور کامیابی ہوئے ہی والی تھی کہ "قدر" نے پا ہو گیا اور جب یہ خبر وہاں پہنچی تو سارے کیے دھرے پر پانی پھر گیا۔ اس کے بعد شرف نے قدر کے تفصیل کے ساتھ خدا کے حالات بیان کیے ہیں اور یہاں وہ چوری طرح انگریزوں کے حامی و فخر خواہ نظر آتے ہیں۔ باغیوں کو بد معاش، مفید اور نصیروں کے الفاظ سے موصوم کیا ہے۔ بتایا ہے کہ اسی عرصے میں و اجد علی شاہ بھی قلعہ میں نظر بند کر دیے گئے اور لکھا ہے کہ یہ واقعہ ۱۷۷۳ء کا ہے۔ اسی عرصے میں باغیوں نے و اجد علی شاہ کے ایک بیٹے مرزا ابوبکر کو قتل و سلطنت پر غلامی کی عمر اس وقت گیارہ سال تھی۔ گھنڈہ کی قمارت گری اور لوٹ مار کو بیان کر کے پھر انگریزوں کی فتح اور امن و امان کا ختم کرنے کو موصوفہ کرتی بتایا ہے۔ اسی عرصے میں انگریزوں نے و اجد علی شاہ کے سطر و محل کو کچھ کر انھیں رہا کر دیا اور ایک لاکھ دو سو روپے ہمارا کار و تحلیف مقرر کر دیا۔

اس کے بعد شرف نے راجا اور لوہاؤں کا ذکر کیا ہے جنہوں نے نذر کے زمانے میں انگریزوں سے وقاداری کی نذر جن میں دہلی مرشد آباد، مہاراجہ، خاں، نواب راجپور، پست علی خاں اور ان کے بیٹے نواب کپ تلی خاں، انگم بھوپال، طبرہ شامل ہیں۔ جو طرے طرے سرفراز کیے گئے۔ نواب فرخ آباد نے چونکہ باطنیوں کا ساتھ دیا تھا وہ ان کی ریاست چھین لی گئی۔ یہ دو واقعات ہیں جو ”ملکو فرنگ“ میں بیان کیے گئے ہیں اور جن کی وجہ سے اس کی جارتگی ایضاً ہے۔ اس کے مطالعے سے اس دور کی تہذیب و اس کے طواریخوار، نواب آقاب اور دکن دکنہ کی ایک اعلیٰ تصویر بھی سامنے آتی ہے۔ اس مثنوی میں اصل زور شاعری پر نہیں بلکہ واقعات کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ اس میں واقعات کو الگ الگ ٹکڑوں میں، عنوانات قائم کر کے، بیان کیا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے بادشاہ کی امور سلطنت سے غفلت و بے توجہی کے علاوہ سیاسی، معاشرتی و تہذیبی سطح پر زوال کی تصویر بھی اچھا کر ہوتی ہے۔ اس مثنوی کی زبان عام و سادہ ہے۔ حکام اور مہندوؤں کے نام بھی چونکہ شعر میں لانے گئے ہیں جن کو مثنوی کی بھوتی بحر میں سوزوں کر جانگم نہیں تھا اس لیے شرف نے ناموں کو تو ذکر شعر میں شامل کیا ہے جیسے:

لطیف گورنر: راج گورنر و ظفرت ہیں نامدار
ڈپٹی امیر اللطیف خاں: راج چوہانی ہیں امیر اللطیف اور خان
اعظم اللہ بن حسین خاں: راج جو ہیں آصف اللہ بن حسین اور خان
حسام الدولہ: راج حسام اور دولہ ہے جن کا خطاب
برجیس قدر: راج بساپ بنے برجیس کا بھٹہ سے حال
لسانی سطح پر اس مثنوی میں یہ صورتیں بھی ملتی ہیں:

دولہ مصطفیٰ کا استعمال: راج نہایت ہے ملک کو بھی چاہو بیار
میر کو ذکر استعمال کیا ہے: راج محب پر ظلف ہا میر ہے
رسم و راد کو بھی ذکر ہا میر ہے: راج یہاں سے راد ہے ہزارم و راد
مخالغ کی یہ صورت بھی ملتی ہے: راج غروقات سب ہیں جو ہر کار۔ راج اراکیوں میں ہیں دکن رئیس
انگریز عورتوں کے لیے: راج وہاں جسیں جو انگریز نہیں ڈی و کار۔ راج سب انگریزوں کو لیا۔
اعتراضی بجائے اعتراض: راج غلا کون ثابت اناری ہوئی + جو یہ اعتراضی تھا رادی ہوئی
اسی طرح انگریز زبان کے متحدہ الفاظ مثنوی میں استعمال ہوئے ہیں جیسے
گیلاس (Glass): راج چنگے سے ثابت ہے گیلاس کے
پارلیمنٹ (Parliament): راج سنو پارلیمنٹ والوں کا حال
پنشن (Pension): راج تو دیتے ہیں خانہ نہیں پنشنیں
کنڈر (Commander): راج کنڈر جو اس لئے کنڈر نامدار
شیل بم (Shell Bomb): راج کہ کنڈر اس لئے تھا شیل بم سے جہاں

اٹھویں صدی میں انگریزوں کے ہر جتنی اقتدار اور سلطنت کے استحکام کے ساتھ انگریز کی الفاظ اور زبان میں داخل ہونے لگے جو مصطلح اور ان الفاظ خاں ان کے پاس بھی ملتے ہیں اور وقت کے ساتھ بخوبی سے ہر جتنی چلے

جاتے ہیں۔ یہ عمل لغت کے ساتھ آج بھی جاری ہے لیکن سن لکھن کو جوں کا توں اپنانے کے بجائے اردو زبان کے صوتی نظام کے مطابق اپنا نام ہے اور وہ الفاظ و مرکبات واسطہ حاجت و مجرورہ جن کے متبادل پہلے سے موجود ہیں جن کو اختیار کرنا چاہیے اور جن کو اردو میں وضع کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً نئی زبان کے اسالی حواجز کے مطابق وضع کر لینا چاہیے۔

(۲) ”افسانہ نگہنو“: ”شکوہ فرنگ“ کے بعد جب ہم ”افسانہ نگہنو“ کو چھتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ افسانہ نگہنو اور شکوہ فرنگ دونوں مشغیوں کی نہ صرف بحر، ہیئت، تکنیک، رنگ اور حواجز ایک ہے بلکہ ”افسانہ نگہنو“، ”شکوہ فرنگ“ کی ترقی یافتہ صورت ہے جس کو بنیاد بنا کر ایک طرف اس کے متعدد اشعار ”افسانہ نگہنو“ میں شامل کیے گئے ہیں اور ساتھ ہی سب ضرورت میں اس کی نشی بھی کی گئی ہے۔ ”شکوہ فرنگ“ اگر سرکار میں پیش کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی اور جب وہاں سے کوئی تجدید آمد نہ ہوا تو آغا فتح شرف نے اسے واحد علی شاہ کے کلاحد کے لیے ایک اور روپ دیا۔ ”افسانہ نگہنو“ ۱۳۹۹ھ کو تیار ہوئی اور قدم پوری کی اجازت کے لیے پیش کی گئی۔ اسے ہم دو قانع واحد علی شاہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ خود شرف نے ”حکایات شاہنہ نگہنو“ سے اس کی تاریخ تصنیف ۱۳۹۰ھ لکھی ہے۔ ”افسانہ نگہنو“ میں واحد علی شاہ کو مرکزی حیثیت دے کر ان کی تخت نشینی سے لے کر ۱۳۹۰ھ تک کے واقعات بیان کیے ہیں۔ ”شکوہ فرنگ“ میں ”محمّد“ کے شعر ہیں۔ ”افسانہ نگہنو“ میں ۱۹ شعر ہیں اور اس میں ایک شعر کا ایک مصرع تبدیل کیا گیا ہے۔ شعروں کی ترتیب بھی تبدیل کی ہے۔ ”شکوہ فرنگ“ میں نجد رسول کے شعر ہیں۔ ”افسانہ نگہنو“ میں ۱۹ شعر ہیں۔ ۷ شعر اس میں سے ایک چھوڑ دیا ہے۔ دو مصرعوں میں اسی تبدیلی کی ہے اور باقی شعروں کا اضافہ کیا ہے۔ ”شکوہ فرنگ“ میں منقبت علی مرتضیٰ کے ۶ شعر ہیں۔ ”افسانہ نگہنو“ میں ۲۷ شعر ہیں۔ ۶ شعر ہی ہیں اور ۲۱ شعروں کا اضافہ ہے جن میں دو بار درج شدہ کی دو جا بھی مانگی گئی ہے:

یہ فکر بھولی ہے اللہ کو ۱۱۵ ہے واحد علی شاہ کو

عطا کیجیے ان کو بھر تخت و تاج ملے راج پوران کو راجیں پورا راج

”شکوہ فرنگ“ میں حضرت یحییٰ کی مدح میں ۱۹ شعر ہیں۔ ”افسانہ نگہنو“ میں انہیں خارج کر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد ”شکوہ فرنگ“ میں دو قانع جہان داری ملکہ کنود یہ اودان کے دو پار وغیرہ عنوانات کے تحت ۶۵ شعر آئے ہیں۔ یہ سب کے سب چھوڑ دیے گئے ہیں۔ ”افسانہ نگہنو“ میں منقبت کے نو راہد آغا فتح شرف اپنا تعارف کراتے اور نام و نشان بتا کر لکھتے ہیں کہ وہ طولید حیدر علی آقش کے شاگرد ہیں۔ آقش کی مدح میں ۵ شعر کہے ہیں اور پھر لکھا ہے کہ:

کجی الملب ہے مراد خاندان دیاست سعادت بزم ہیں یہاں

یہاں سرفرازی قدامت سے ہے تو مل بھی دامن دولت سے ہے

جب بات یہ دل میں آئی مرے نکا کیک یہ دل میں سائی مرے

حقیقت اودہ کی جو حقی نظم کی یہ نکلنے میں مشغولی نظم کی

ہزار اور دو صد پہ نوے تھے سال کیا نظم کل حال باغی دمال

جو کی بہ شہ کی ہست و جو کہا دل نے افسانہ نگہنو

کیا سب قصہ جنگ بحد کھسا بد معاشوں کا آہنگ بحد

اس کے بعد دو چار نامہ جلوس..... محمد واحد علی شاہ سے مشغولی شروع ہوتی ہے اور آخر ہمد موقع دہلی کے مطابق ”شکوہ

فرنگ" کے دو نام اشعار "افسانہ لکھنؤ" میں شامل کر دیے جاتے ہیں جن کی موضوع مثنوی کی مناسبت سے ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان کیے گئے ہیں، وہ وہ ہیں جن کے شرف یعنی شاہد ہیں، جو انھوں نے مقتدر حضرات سے سنے ہیں، البتہ مختلف وہی رنگی ہے جو "شکوہ فرنگ" کی ہے۔ یہاں بھی تمام امراء و حکماء جن کا تعارف درج کے ساتھ کیا ہے۔ اس طرح اس مثنوی میں سارا دربار پایا ہوا نظر آتا ہے۔ وادھ علی شاہ کی اس سلا حکومت کے بعد معزولی کا ذکر آتا ہے اور پھر تفصیل کے ساتھ سلا سلطنت کی داستان رقم کی ہے۔ اس کے بعد حکمِ نواب کشور (والدہ ماجدہ) اور وادھ علی شاہ کے بھائی جرنیل صاحب کے لندن جانے اور حکمِ کنویر سے شہر کی روئیدار سنا کر "جنگِ خرد" کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس کس طرح لکھنؤ اور کس طرح امروہہ جا کیر و لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے اور جب بعدِ خرد واپس آنے تو ان کی حالتِ ذرا کیا تھی۔ "افسانہ لکھنؤ" پندرہ کراں دور کی تاریخ ہماری نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس میں جن امراء، حکماء، علم و حکمت، شعرائے کرام، عمال و حکام کا ذکر آیا ہے، انھیں شرف نے قریب سے دیکھا تھا۔ "شکوہ فرنگ" میں مرزا غالب کا ذکر اس شعر میں کیا ہے۔ افسانہ لکھنؤ میں یہی اشعار شامل ہیں۔ مرزا غالب کے بیان میں یہ بات تھی ہے کہ جب خرد کے بارے میں حکام کی غالب سے گفتگو ہوئی تو حکام نے انھیں بہت دھیمے دئی اور "صدور" میں جگہ دی۔ دوسری یہ کہ ان کا حکم لندن بھیجا گیا تو

ہوا غم ملک کی سرکار سے وحید کرد ان کا سرکار سے

خامیہ تو تھے اور تائی ہوئے ہوئی چشمِ ان کی یہ کائی ہوئے

مثنوی "افسانہ لکھنؤ" میں متحدہ روپے امراء، اشہر ارباب، دانشور و علمائے شہر، امراء و علماء، شعراء و علماء و غیرہ کا ذکر آیا ہے کہ جو کسی نہ کسی وجہ سے اس دور میں اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں لکھنؤ اور اودھ اور بہار شاہِ ظفر اور دہلی پر گزری اس کی داستان بھی رقم کی ہے۔ آغا شرف کو انہوں سے کوئی جبر دی نہیں ہے۔ وہ انھیں لیوا، مفید اور بد معاش کہتے ہیں۔ جہاں تک شاعری و شعریت کا تعلق ہے "افسانہ لکھنؤ"، "شکوہ فرنگ" سے نسبتاً بہتر ہے۔ اس میں خدزم کا بیان قابلِ ذکر ہے اور نہ بزم کا۔ شرف کی کوشش یہ ہے کہ وہ واقعات کو بیانیہ انداز میں اس طرح پیش کر دیں کہ وادھ علی شاہ کے حالات و واقعات کی ایک تصویر سامنے آ جائے، حکماء جن کا رجہ ہو چکا ہو جائے اور بادشاہِ قدیم دہلی کی اجازت دے دیں۔ اس میں گاہ گاہ، جذبہ و معاشرت کے ایسے پہلو اور ایسے واقعات بھی بیان میں آئے ہیں جن کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا مثلاً اسعد اللہ حسن یا رخاں افضل، شاعر و آغش کا ذکر آیا ہے جن کی تہذیبِ دلائی سے وادھ علی شاہ نے شاعری شروع کی تھی اور مثنوی "افسانہ عشق" ان کی فرمائش پر لکھی تھی۔ اس میں ایسی باتیں مثلاً مرزا غالب کی چشم کی بنائی، شہناز بیگم میں آگ لگنا، وادھ علی شاہ کے بچپن جڑا کوثر، بی کوٹھوں کی قہیر و آرائش وغیرہ بھی بیان میں آ گئی ہیں۔ اس مثنوی میں حاسنات وادھ علی شاہ کا زلیخہ نظر پیش کیا گیا ہے۔ تاریخی لحاظ سے اسے سارے قصص و حکم کے باوجود یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے اور اس مثنوی کی تاریخی اہمیت وادھ علی شاہ کے دور کے تعلق سے اہم باقی رہے گی۔ فنِ شاعری کے نقطہ نظر سے اس میں متحدہ دستِ اشعار ملتے ہیں۔ سارا دربار واقعات کے بیان پر ہے۔ زبان سادہ و ضرور ہے لیکن مشورہ و اندازِ یادہ ہیں۔ یہاں بھی ضرورتِ شعر کے لیے ناموں کو اس طرح تو ذکر لکھا ہے جس طرح شکوہ فرنگ میں مثلاً:

جو تھے اجتماع اور دولہ جیساں (اجتماع الدولہ)

کیا پھر حضور پورہ کو قید (منور الدولہ)

اسی طرح حکومت حسین اور آباد کی

انھیں اور ممتاز دولہ کو دی

(حسین آباد - ممتاز الدولہ)

جو چیں دونوں بھائی پودونو جیساں

ضمیم اور خاں اور احمد بہ خاں

(ضمیم خاں - احمد خاں)

اسی طرح متحدہ انگریزی الملائم بھی "شکوہ فرنگ" کی طرح "افسانہ کھنڈ" میں استعمال ہوئے ہیں اور ان میں اردو زبان کے صوتی حواج کو پیش نظر رکھا گیا ہے مثلاً

پلٹن (Platoon) رسالے بہت پلٹنیں ہے شمار

گارد (Guard) ہوئے بیل گاؤں میں نیچے کمرے

لائٹ (Lord) کھلاٹ ڈیوڑی نے آنے دو

جبرالتی (Gibraltar) اسی طرح جبرالتی سے بڑھے

ممبر (Member) کہ ہیں تین سوساٹھ ممبر وہاں

حوض کامن (House of Common) وہ ہے گلہ حوض کامن جہاں

کلکٹر (Collector) بڑے اک کلکٹر کے فردم ہیں

سکتر (Secretary) سکتر نے آ کے یہ مڑو دیا

اسٹامپ (Stamp) لکھنے کا تختہ پھر اسٹامپ کا

گائیڈ (Guide) بھیجی مردو گائیڈ میں بحریر خیر

ڈاکٹر (Doctor) محمد جہا شمس ہیں ڈاکٹر

بعض الفاظ کا یہ دلچسپ استعمال دیکھیے :

جمع سوٹ : انگریز میں جوی رچہ انگریز میں آتی تھیں

لفظ کی جمع لفظیں : نگر دونوں لفظیں یہ ایک جا کھو

خودی کرتا : خودی کر کے باحق کیا انحراف

باقم پاتا : یہ ہنگام باقم پانے کا تھا

ہم پلیس (کم از کم چار شعروں میں آیا ہے) : آپ آئے تگیں حکلی ہم پلیس

ج : جہاں میں سلاطین کے ہیں ہم پلیس

ج : کہ یہ بادشاہوں کے ہیں ہم پلیس

ج : وہ نامی امایہ کے ہیں ہم پلیس

آتش کے شاکر دوں نے غزال کے ساتھ مٹھوی کی ردا بہت کون صرف آ کے بڑھایا بلکہ خود بھی بڑھایا ہے کیا

جن میں چڑت دیا پھر ضم اور اب مرزا عشق کے ساتھ آٹھ شرف کا نام بھی لیا ہاں ہے لیکن فیما دی طور پر شرف غزال

کے شاعر ہیں اور صاحبِ دماغ ہیں (۹) ان دونوں مشعوڑوں کو بڑھ کر جب "دیوانِ شرف" کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایک مشتاق و بہتہ گو شاعر سامنے آتا ہے جو آتشِ دماغ کے رنگِ شاعری کی ٹھکانہ تو ضرور کر رہا ہے لیکن ساری غایت کے باوجود اپنی روح اپنے احساسِ کلمی شائِل کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایک ایسا شاعر جسے زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور جو زبان کے لہجہ، لُحکے کا شعور بھی رکھتا ہے۔ اس دور کے شعرا خصوصاً آتش کے شاگردوں نے روانہ کی ٹھکانہ کے ساتھ زبان کو بامعنا اور قاری و قاری کے اثرات کو کم سے کم کر کے نکالی اور بامعاورہ زبان کو اہستہ دی۔ شرف کے پاس بھی یہی صورت ملتی ہے۔ شرف کی شاعری پر دغا اور صبا کی طرح آتش کا اثر بہت واضح ہے۔ ان کی غزلوں کو اگر آتش کی غزلوں کے سامنے رکھیں تو وہ ہمیں جھکی اور آتری آتری سی نظر آتی ہیں لیکن دیر، نثار، اور رشک کے سامنے دیکھیں تو ان میں جذبہ احساس کی وجہ سے دائرہ تاثیر محسوس ہوگی۔ اسی لیے آتشِ صلبِ اول کے شاعر ہیں اور آغا شرفِ صلبِ دوم کے شاعر ہیں۔

شرف کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوگا کہ جتنی سلیب کی ان کی غزل کی پہلی خصوصیت ہے۔ یہ سلیب کی ان کے مزاج اور اس اعجازِ نظر سے پیدا ہوئی ہے جس میں اس دور اور خود شرف کے حالات نے شعور کی روح بھونکی ہے۔ ان کی ساری غزلیات میں انہی کے چند شعر چھوڑ کر بھنوی لفظ ال اور وہ سوچتا نہ جن میں ہے جو اس دور کے دوسرے شعرا کے پاس اکثر نظر آتا ہے۔ ان کے اس مزاج پر ایک طرف اس دور کے تاریخی و سیاسی حالات اثر اعجاز ہوئے ہیں اور دوسری طرف احساسِ مرگ نے اس سلیب کی کو جنم دیا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں بھنوی پر جو جگہ دی یا واحد غلی شاعر کی معزوری ۱۸۵۷ء کے بنگالیوں اور خود سوم جنس کی تیاری نے ان پر جو اثر چھوڑا وہ "مرگ" کا احساس تھا جس کا اظہار بار بار ان کی غزلوں میں ہوا ہے:

گور سے پہلے کہاں تم اے شرف	اب بھی وہ سودا ہے یا کچھ کم ہوا
شرف دہشتہ آرائشِ لہ نہ کرو	ٹا کے بعد تمہیں کہہ کر سے کیا مطلب
چمردہ اے خزاں گلِ شاداب کو نہ کر	اے موت لفظِ دعا کی فوجوں نہ لوٹ
زیرِ زمیں جو شہرِ خوشیاں میں قید ہیں	بندہ نواز ہوں گے یہ آزاد کس طرح
نگوں کو سوگہ چنے رو بچے نکلتاں میں	قفس میں چند گس اب ہیں یہاں صبا
اے شرف جسم سے اب روح کی رخصت ہے قریب	تحدوتی سے سب اعضائے بدن ہیں باقیں
دم جو الجھا شب جہراں میں تو آئی آواز	اب نہ گھبراؤ شرف آپ قضا حاضر ہے

ان کی کئی غزلیں تو ایسی ہیں جن کا موضوع ہی مرگ ہے مثلاً یہ غزل جس کے دو شعر یہ ہیں:

پہچانے جلد شہرِ خوشیاں میں اے اجل	پہچڑے ہوئے ہیں جا کے تیش رفتگاں سے ہم
کیوں ہم کو رفتہ رفتہ لبِ کور کر گئی	ملتی کہیں تو پچھتے عمرِ رواں سے ہم

یہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

فلکے چند قبریں ہیں شرف اک ہو کا عالم ہے	وہاں رہتا ہوں میں آتا نہیں مردہ جہاں برسوں
---	--

یہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

سنائے کا عالم قبر میں ہے طوایفِ عدم آرام نہیں	امکانِ نمودار نہیں، امید چراغِ شام نہیں
---	---

مرگ شرف کا مرکزی موضوع شاعری ہے۔ ہوان کی شاعری میں مرگ نہایت کا عنوان ہے اور زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ موت خود زندگی کے اندر لپٹی ہوئی ہے۔ اگر شرف کی تخلیقیت کو دیکھیں تو ان میں بھی مرگ سے متعلق الفاظ بار بار استعمال ہوئے ہیں۔ احساس مرگ سے جو شعور زندگی پیدا ہوا اس نے ان کے حواجز میں وہ ”مہدی کی“ پیدائش جس سے ان کی شاعری کا حواجز تکمیل پاتا ہے۔

احمدیہ اجل سے نہ مہلت کبھی ملی
جو طلب زندگی تھا وہ حاصل نہ کر سکا
اس موقع کے ملانے کو کافی حاضر ہے
اسم علم ہے گلشن انبیا کی برادری کا

اس کا سرگ کے زیر اثر ان میں مذہبیت گہری ہو جاتی ہے اور وہ اپنی شاعری سے باور و سامان، بہت دیر تک، تاج
ویش، برہمن و ناقوس وغیرہ الفاظ خارج کر رہتے ہیں۔ نظم خواجہ علی نے آغا خورشید علی خان کی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور
لکھا ہے کہ ایک دن کہنے لگے کہ ”میرے دو بیان کا شخص کو تو معلوم ہو گا کہ اس بیانی نظماں ایسے میں سے چھڑا دیے ہیں
جنھے تمام شعرا یاد جا کرتے ہیں اور کوئی قول ان کی اس سے خالی نہیں رہتی مثلاً بہت جسم، نکلیا بہت خاند و برہمن
و ناقوس و نثار و زباد و اعط و تاج ویش و دروغاں ویش بچہ ساقی درد وینکا و ہام و ساغر ویشہ و قنصل و شراب و صبا
وغیرہ۔ کوئی شاعر چھڑا دے تو جائیں۔ میں نے آپ پر چھا کر آپ نے ان الفاظ کو کہاں چھڑا دیا۔ کہنے لگے میرے رنگ
کے خلاف ہیں۔ جس شعر میں میں نے یہ الفاظ لکھے بھی اس شعر نے مجھے مزہ نہیں دیا۔ شرف اس کو ترک الافلا کہتے
ہیں مگر اصل میں وہ کچھ نہ معصومن قول کی اصطلاح ہے۔“ [۱۰] شرف دیکھ ان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ سوانے
چند اشعار کے جو اصطلاح قول کے خیال سے پہلے کے اشعار ہو سکتے ہیں۔ انہیں وہ شیخ زادہ کا فاضل اتراتے ٹکراتے
ہیں اور نہ باور و سامان فرے لفظ سے اٹھاتے دکھائی دیتے ہیں۔ یا شاں احمد سے بھی تھا کہ امجد علی شاہ کی مدح لکھنے کے
بعد ذہبی رنگ الملوکی حد تک گہرا ہو گیا تھا۔ نظم الٰہی خاص نے لکھا ہے کہ اس دور میں ”ذہب شیعہ نے خوب ترقی پائی۔
سنت والجماعت کا شمار وہ صاحب خود میں تھا..... زر نان کا رخت اسی اکثر اہل سنت اور خود کا ضبط ہو کر موئین الشاعریہ
کے نام پر مقرر ہوا۔“ [۱۱] عدالت کے تمام کام مجتہد العصر کے سپرد کر دیے گئے اور مسکرات کی خرید و فروخت بند اور
مسکینوں اور غفلتوں کی روک تھام ملک میں ہونے لگی۔..... بحث یعنی فقہ سے منکار مگر میں جہاں جہاں رہتے تھے ان
کے حکم سے نکالنے گئے [۱۲] جس کی مزید تصدیق ”قیصر الخوارزم“ سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ”پادشاہ امور
دین دارمی و خدا پرستی میں زیادہ تھے۔ مرائع شرعیہ مقرر فرمایا۔ اور تعصب ذہب کی بنا پر شرف الدولہ محمد امیر اکرم خاص کو
موقوف کیا۔“ [۱۳] معلوم ہوتا ہے کہ شرف بھی اس مذہبی افراط سے متاثر ہوئے اور انھوں نے اپنی شاعری کو ان غیر ذہبی
الفاظ و موضوعات سے پاک کر دیا۔ شرف کی فزائیات میں جو قصوف و الحقائق و مذہبی اقتدار و عظمت خدا اور بے ہمتی و بر
و غیرہ کا ذکر بار بار آتا ہے وہ بھی لکھنے کی اس فضا اور طوق و شرف کے مزاج کا پیدا کردہ ہے مختلف ہے چند شعر دیکھیے:

چہار ست مجھے تو ہی تو نظر آتا
 ملے گا خاک میں اک دن ظلم دنیا کا
 موجود ہو نور کا ہے وہ میرا چہرہ ہے
 آج دنیا میں ہیں کل روح کرے گی پرواز
 کن کہہ کے بارغ عالم بھولا بھلا بھلا

اٹھا کے آنکھ چہرہ انکار میں دیکھا
 یہ کارخانہ ہے محنت غبار سے پیدا
 پرواز ہوں میں انجمن کائنات کا
 یہ سکونت تو نہ ظہری یہ میرا ظہر
 اٹھاڑ ایسے ایسے ان کے غن سے نکلے

کہیں بھی دو نہیں ہے اور چارہ وہاں بھی ہے
 ایک اور خاص بات شرف کی شاعری سے یہ سامنے آتی ہے کہ ان کے ہاں اپنے زمانے اور اپنے مصرعے
 اثرات بہت واضح ہیں۔ آج یا اثرات رسول و کنایات میں پیچے ہونے کی وجہ سے پوری طرح محسوس نہیں ہوتے لیکن
 اس دور میں جب اہل محفل نے انھیں سنا ہوگا تو ان کا ذہن اس صورت حال اور ان واقعات کی طرف گیا ہوگا جن کی
 طرف یہ کنایات اشارے کر رہے ہیں:
 یہ اشعار شرف کے ذاتی افسانے کے قارئین بھی ہیں اور اپنے مصرعے بھی:

لال دگل کو پچا لیتا خواں سے اسے شرف	بارغ میں جس وقت نازل یہ ہاتھی میں نہ تھا
سنے ہیں بکڑے جاگیں گے دلچیز میں شرف	آج میں کر رہے ہیں یہ خدا و گھنگو
جوتاج و تخت کو بھی دھیان میں نہ لاتے تھے	برہوت پا انھیں دیکھا برہوت مرد کیا
تذہر مشق ہزاروں کی برہادی کی نہ کر	لہہ یہ لہا ہوا اب کارواں نہ لوٹ
خواں کا بول نہ ہوتا نکوں کو اسے مصرع	یہ جھکا ہے ترے افکار کے باعث
اس انتکاب دیر سے جھرت ہی جا رہے	گل بارش تھے ہو گئے مشق غبار آج
خوں ریز یوں کو چھوڑ دے جلا دس طرح	تو بہ کرے فکر سے مباد کس طرح
دہن میں عقل غفلتی ہے دم لہوں پر ہے	زبان بند ہے اب چپکے کہاں مباد
کہاں سے لاکھیں انھیں وضاحت ہے دل جن کو	نہ وہ نکیں یہاں ہیں نہ وہ نکاں مباد

تاکہ تو کیوں فروغ پاک چراغ حضرت مرا ہوا گل

کیا تھا کیوں آگے اس کو روشن چلے ہو کس واسطے بھاکر

انھوں کے ٹپک چڑنے کا کیوں کر نہ ہو آزار	آنکھوں سے اترتے ہوئے دیکھا ہے وطن کو
کیوں کر نہ وہ قہرائیں کنوں سے تھامے	پہتا کے جنھیں تاج چھڑا ہے وطن کو
سودا پکارتا ہے یہ فصل بہار میں	گھٹن نہ سول لچکے زخاں غریبے
خدا کے واسطے مباد ہم کو دھست کر	کلی برس سے ہیں کچھ قفس میں آئے ہوئے
وہ زندہ ہیں جو قفس میں اسیر ہیں بلیبل	مرے چڑے ہیں چمن میں رہائی پائے ہوئے

ان اشعار میں ہے مثنوی، مباد کے نظم، گل نکس کے جوہر و ستم، فصل بہار، غزل، غزلیں کے اشارے تو موجود ہیں لیکن
 ان میں ہند یا قہرائیں آزاد کی نہیں ہے۔ ان اشعاروں اور مضامین میں ”جوہر نکس“ کا ”جوہر“ لفظ ”محل“ سے نظر میں آتا ہے۔ یہ ایک زوال آباد، اور اپنے معاشرے کی مخالف آواز ہے جس کی لے میں خود نظم کے ساتھ، ماثم، دلی خاموش
 سید کوئی، سوز خوانی کا اثر اور ذاتی نظم تو موجود ہے لیکن اپنی ہی نظم و مبالغہ انتکاب کا کرب نہیں ہے۔ یہاں گل و خروار اہل
 کے درمیان بہت دوری ہے لیکن اس کے باوجود دل کی آواز، جو باطن سے آ رہی ہے، اثرات ظہور پیدا کر رہی ہے۔
 شرف کی شاعری میں ”محقق“، ”ادبی اور پری اور آفراتفرہ سا نظر آتا ہے لیکن ہٹا گردانِ تاریخ کے برخلاف،
 موجود ضرور ہے جس سے ہٹا سا جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ اثر آتش و آتش اور ان کے شاعروں کی شاعری سے شرف کے ہاں آیا
 ہے۔ شرف جب احساسِ محقق کو اور حسنِ محبوب کو قدرتی سطر سے ملا کر ایک کرتے ہیں تو ان کے شعر میں شہنم سے اُچھے

دلوں کا سامن لٹایاں ہو جاتا ہے:

قر نے چہ صحری شب کو گھماری افلاں ہے
قلم رات چھاور کیا ستاروں کو
چھپا دلت ہے بہتا ہوا دیا ضمیرا
صبح سے شام ہوئی دل نہ تارا ضمیرا
فجہ بگل جو با کرتے ہیں گھرے گھرے
صبح تک شام سے شبنم نہیں چلاتی ہے
آئی ہے بہار اور گرم بہم رہا ہے
خیر نگہ گل دنا رہا اور ہی کچھ ہے
اسی طرح "صنعت نقل قول" کا استعمال، جسے ہم نے پہلے کہیں "نکار" کہا ہے، شرف آتقل و صبا کی طرح کرتے ہیں جس سے شعر میں اثر پیدا ہو جاتا ہے:

نہ کیسے "ہونے کا معلوم" ہوگا کیا معلوم
"انہی باتوں سے طبع مری گھر لاتی ہے"
آنکھوں میں اٹک بھر کے کہا "یکو نہ پوچھیے"

لہا ہے دل تو نہ اتنا بھی تالیسے ہم کو
یار کرنے کو جو کہتا ہوں تو وہ کہتے ہیں
یو چھا شرف کے مرنے کا انا سے جو واقعہ
شرف کی شاعری میں دہن کا ذکر بار بار آتا ہے:

تقدیر نے چھڑا کے مکاں بے مکاں کیا
خدا نے گھر سے نکالا تو گھر سے کیا مطلب
بھوکو وہ صدر دہن کا ہے دہن سے چھوٹ کر
لنگے تھے گھر میں آگ لگا کر دہن سے ہم
بجور ہو کے لنگے ہیں اپنے دہن سے ہم
وہاں رہتا ہوں میں آتا نہیں مردہ جہاں برسوں

دنیا سے لے کے جاتے ہیں دل میں دہن کا دارغ
جلا دہن کو دہن کی طر سے کیا مطلب
جیسے آدم کو ہوا تھا فلم نکل کر غلط سے
بے غور کیا تھا سوز نہائی سے اس قدر
حسرت تھی مر کے دہن وہیں ہوتے اسے شرف
فلکتہ چند قبر میں ہیں شرف اک ہو کا عالم ہے

یار دہن کے تعلق سے یہاں ہجرت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ یا احساس نزدیک صبا، آتقل کے ہاں ملتا ہے اور نہ دیر، رشک و حاتم، بکر اور تاور کے ہاں ملتا ہے۔ تاریخ کے ہاں ہجرت کا یہ احساس موجود ضرور ہے کہ انہیں بھی دہن چھوڑ کر چلا دہن اختیار کرنی پڑی تھی لیکن شرف کے ہاں ہجرت کا یہ احساس ایک روحان کے طور پر ابھرتا ہے اور ہمارا ہمارا دہن دل کو تڑپا دیتی ہے۔ یہاں جذبہ احساس شعر میں شامل ہو کر اسے پراثر بنا دیتے ہیں اور "دہن"، "بھرت" کا استعارہ بن جاتا ہے۔ دہن کی علامت میں چوں کہ ہجرت کا کرب اور بے وطنی کا ظلم شامل ہے اس لیے یادوں کی پوری برسات، صوب کی طرح، زندگی کے آگہن میں اتر کر شعر میں اثر دیتا غیر کارنگ کھول دیتی ہے۔

شرف نے چست روٹیوں اور خوبصورت زمینوں میں خراشیں کیں ہیں۔ بھگی صورت ان کے استاد آتقل کے ہاں ملتی ہے۔ خوبصورت روٹیوں اور زمینوں کے استعمال سے ان کی شاعری میں ایک ایسی جادویت پیدا ہو گئی ہے کہ شاعری کا رنگ گھر جاتا ہے اور اس کا لہجہ طرز آواز اور آجنگ قاری کو بھلا گئے لگتا ہے۔ یہ ان کی شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے اور سارے دہان میں بچلی ہوئی ہے۔

آتقل کے اشعار کی عام خصوصیت یہ ہے کہ وہ سادگی و سلاست سے ایسا حسن ادا دیتا کرتے ہیں کہ احساس، خیال، تصور یا جذبہ کی تصویر نگہروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ شعر آتقل کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے شاگردوں نے بھی اس پہلو کو اپنانے کی کوشش کی لیکن وہ جتنی سچ پر آتقل کو نہ پہنچ سکے اسی لیے جب آتقل کے شعروں کو

ان کے شاگردوں کے ایسے اشعار کے برابر رکھتے ہیں تو ہمیں واضح طور پر درجے کا فرق معلوم ہوتا ہے اور اس سطح پر بھی آتش کے شاگرد اس رنگِ گل کی عمر کر کے نظر آتے ہیں۔ شرف بھی کوشش کے باوجود آتش کو نہیں پہنچتے۔ شرف کے اشعار میں سلاست، رسائی بھی ہے اور جتنی دیر چٹکی بھی۔ محاورہ و درودِ سرور کے ساتھ کسائی زبان کو مسن ادا کے ساتھ استعمال کرنے کا سلیقہ بھی ہے اور لطیفِ علی اور بلکی سی خوشی بھی موجود ہے۔ لیکن وہ ہے کہ وہ شاگردانِ آتش میں ایک امتیاز رکھتے ہیں۔ شرف کے یہ چند شعر دیکھیے جن کے پڑھنے سے ان کی شاعرانہ برتری کا اندازہ ہو سکے گا۔

تو رہ گیا فقط ترے سوداگی رہ گئے	یوسف رہے نہ مصر کا بازار ہی رہا
شارح گلِ جہم کے گلزار میں سیدھی جو ہوئی	پھر گیا آنکھ میں نقشِ تری انگڑائی کا
تک تک کے کہیں گل بنا کہیں لالہ	جن میں رنگ نہ لایا مرا لہو کیا کیا
دعا کو ہاتھ میں اس شرط سے اٹھاتا ہوں	کہوں جو عرض تو اس کو قبول کر لینا
کچھ بس نہ میری گردنِ قسمت سے چل سکا	چکر میں لاکھ لاکھ طرح آسمان رہا
کسی سے عشق میں یارب نہ آنکھ ہو چکی	ہلیم طہ پر جا نہیں میں عرش پر جاؤں
درا دم پہنچے وہ منکر کبیر آرام کرنے دو	تھکے مانعے مسافر ہیں چلے آتے ہیں باہر سے
جشنِ فیاضِ مطلب کی انجاشی میں نہ تھا	یار کے پہلو میں خالی میری جاتھی میں نہ تھا
گھر کے گھر مٹ کے جو گلزار ہے بزمِ سستی	کون آیا ہے یہاں روئیِ محفلِ ایما
ماہیں بھرتی ہے جو دعا ڈھونڈتی ہوئی	تم نے مری مراد کو غائب کہاں کیا
اس گل کی آبی جانے کی خوشبو دماغ میں	چلے روئیِ عشق میں پھر لگا بیٹے
عالم میں حسن و عشق کا افسانہ رہ گیا	یوسف ہی رہ گئے نہ خریدار ہی رہا
رستے ہیں بند بھیر بڑی ہے بیخبر ہر طرف	مخبر میں اس کو واسطہ ہے کی راہ کیا کروں
گل میں خوشبو، آرزو دل میں، پرچہ اوروں میں حسن	روحِ مینی جاں موی تو کہاں داخل نہیں
بڑھ بڑھ گیا عدم کو ضعیفوں کا کاف	جو جو جوان تھے وہ ماہی کا دواں رہے

ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور لطیفِ سخن بھی۔ حدت مضامین بھی ہے اور کسی احساسِ بقصر یا خیال کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور دکھانے کا تخلیقی عمل بھی اور ساتھ ہی زبان و بیان کا فن کارانہ استعمال بھی۔ یہ زبان، تاریخ کے برخلاف، بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ اس میں محاورہ و درودِ سرور حسنِ استعمال سے لطف و سدا ہے اور زبانِ گھر کر ایک خوبصورت روپ میں داخل دی ہے۔ آتش اور ان کے شاگرد، تاریخِ یاقین کے شاگردوں کی اصطلاح زبان کی ہی نہیں کرتے۔ ان کا زاویہ نگریہ ہے کہ جو فقط جس طرح بولا جا رہا ہے اور نہ بننے یا استعمال میں آ رہا ہے وہ اسی طرح استعمال کرنا چاہیے خواہ وہ عربی فارسی اصول سے غلط ہی کیوں نہ ہو۔ یہ وہی اصول ہے جس کا انھارا رنگ نے ”دیباچے لطافت“ میں کیا ہے۔ آتش کے ہاں ”فی الواقعی“ (جیسے فی الواقع) تین پارتیں مختلف شعروں میں استعمال ہوا ہے۔ شرف کے ہاں ”ہم چلیں“ (جیسے چلیں) مشقوی ”مولا نہ کہنو“ میں پانچ جگہ استعمال ہوا ہے۔ یہ استعمال اس بات کا شاہد ہے کہ انھوں نے ان الفاظ کو بے غری میں نہیں بلکہ محاورہ استعمال کیا ہے تاکہ وہ فقط جس طرح بولا جا رہا ہے اسی طرح استعمال میں آئے۔ آتش و شاگردانِ آتش نے شاگردانِ تاریخ علیٰ اصول و رنگ کی طرح، پہلے سے

طے کر کے کوئی لبرست مرتب نہیں کی کہ ان ان اشعار کو استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ بلکہ انھوں نے فقط محاورہ و دروزمرہ کو ہی طرح استعمال کیا جس طرح وہ بولے جا رہے تھے اور اس طرح اس استعمال کی سزا ہم کی۔ اس کا اعجاز اس منظر سے بھی ہوتا ہے جو آفاقی شرف اور نظم خاصا غنائی کے درمیان ہوئی۔ نظم خاصا غنائی لکھتے ہیں ”خدا بخشتہ آفاقی شرف کو مالک دن کہنے لگے کہ میر علی اوسط رنگ نے چالیس پینتالیس لفظ شعر میں باعنا حرکت کیے ہیں اور اس پر پناہ ہے۔ اپنے شاگردوں کے سوا کسی کو نہیں بتاتے اور دیکھتے کہ یہ دو بیت سید بہ سید میر سے علی غلامہ میں رہے۔ کسی اور کو بے مضامی رکھو اے ہرگز نہ بتانا مگر شخص سے معلوم ہوا کہ سب اس طرح کی باتیں ہیں کہ کھانا اور پلاٹا نہ باعنا کرو۔ کھانا اور پلاٹا اختیار کرو۔ یہ کی جگہ پر اور رنگ کے مقام میں تک، مرا کو میر اور ترا کو میرا کہنا چاہیے۔ سدا کی جگہ ہمیشہ باعنا۔ پرستان بھٹی لفظ ہے کہیں غازی گھوڑے سے بے اعلان فون نہ لگم کر جاتا۔ لفظ فون میں بھی فون کا خارج کرنا ضرور ہے۔ شاعر میں اسے بھول ہے، اسے بھی تیر و پلچر کے ساتھ قافیہ نہ کرنا۔ علی بذ القیاس کوئی کام کی بات نہیں ہے“ (۱۳) اس آخری جملے سے کہ ”کوئی کام کی بات نہیں ہے“ یہ معلوم ہوا کہ شاگردان آتش نے ان باتوں کو قبول نہیں کیا۔ آتش اور شاگردان آتش کے ہیں بھی ان الفاظ کا استعمال رنگ کی چاربت کے برخلاف ملتا ہے۔ ان کا معیار زبان دلی تھا جس کا ذکر اوپر آچکا ہے کہ بول چال کی زبان سے رشتہ تاتا تھوڑا اور اسی سے اظہار کی توانائی حاصل کرو۔ یہی وجہ ہے کہ آتش اور ان کے شاگردوں کی زبان زیادہ توانا، زیادہ فطری، زیادہ پراثر اور خوبصورت ہے اور ان میں شرف، رنگ اور مباح کے ساتھ طفیل، نواب مرزا شوق، دوپٹہ شمیم، نواب محمد حسن خاں شیدا، مرزا عنايت علی بیگ، باہو وغیرہ سب شامل ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ اس سچے ”طرز ہدیہ“ کا رنگ گھر کر خوب دایہ کے ہاں آگے بڑھا۔ وہ رنگ تاریخ میں تاریخ سے آگے ہیں اور اس میں محاورات و دروزمرہ کے خوبصورت و رنگ استعمال کا مزید اضافہ کرتے ہیں۔ ان کا دیوان اول ضائع ہو گیا لیکن موجودہ دیوان سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے۔ شاگرد آتش میں کوئی بھی آتش سے آگے نہ بڑھا سکا۔ ان کے شاگردوں کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے آتش کی روایت شاعری کو بالکل خوش نما و خوبصورت بنالیا۔ شاعری میں احساس و جذبہ کو شامل کر کے ”سادہ گوئی“ کے درختان کو دوبارہ زندہ کیا اور زبان و بیان کو ایسا خوبصورت بنالیا کہ یہ صورت اس سے پہلے ہمیں نظر نہیں آتی۔ یہ ایسا خوبصورت روپ ہے کہ صحیفی کا کلام بھی اس کے سامنے تازہ دم ہونے کے باوجود، پراٹھا معلوم ہوتا ہے۔ زبان و بیان کے ساتھ شاعری کا بھی روپ عالمگیر روپ بن گیا۔ ان دونوں استادوں کے شاگردوں کے کلام سے زبان کی شاعری کی روایت بھی صوبہ ہونے لگی جس میں سارے قدیم اعجاز مثلاً رعایت، ایہام، ضلع بکثت کے ساتھ محاورہ نے بھی زور باعنا۔ شرف کے کلام میں محاورہ و دروزمرہ کا رنگ استعمال، موزوں الفاظ کا حسن ترتیب، خیال و تصور میں احساس و جذبہ کو شامل کرنے کا عمل، حقیقی شاعری کے چلنے چلنے، دے دے سے رنگ کا احتجاج، لفظ سخن کے ساتھ روانی و برکتی، زبان کا کشمکش پلن اور بیت و بیت خانہ، ساغر و باد، شیخ و برہمن اور زہد و تاج کے الفاظ و موضوعات کو شعوری طور پر خارج کرنے کا عمل، وہ خصوصیات ہیں کہ تاریخ ادب میں رنگ، صبا، شمیم، مرزا شوق وغیرہ کے ساتھ شرف کا نام بھی لیا جانا چاہیے۔ واحد علی شاہ کے ہیں جو شعرا دنیا پر تاریخ میں شمع ہو گئے تھے وہ ”سید سجادہ“ کہلاتے تھے (۱۵) اور ان میں آفاقی شرف بھی شامل تھے۔

کعب کعب گئے زمانے کے دل میں کہے وہ شعر نیرنگ شاعری مرے استاد سے ہوا

شرف کے ہاں زبان کی وہ چند صورتیں بھی دیکھتے پہلے جن سے پتا چلتا ہے کہ وہ بول چال کی زبان کو اپنی شاعری کی زبان بنا کر کتنی اہمیت دیتے تھے۔

کھمبہ لہذا: جگے سے ہرے لہٹ جاؤ بھر کھمبہ لہذا

ہمیں سوچ ہے صبرا کا ہمیں سوچ ہے آدھے نگوں کی + ستارے کے عالم میں جوں گھبرائے ہوئے ہیں

فلس کی جگہ کی اور صورت کیا اسیران جن پر فلسوں میں گزرتی ہر گیا کون ہوا کون رہا ہر سے ہر

ہچے: اب تو چکھنے نہ کارم کر اسے ہر مزج

تالے ہوئے گا: لیا ہے دل تو نہ اتنا بھی تالے ہم کو + نہ کیے ہوئے کا معلوم، ہو گا کیا معلوم

نہوڑا: آئے ہیں تو سر زانو پہ نہوڑا ہے ہوئے ہیں + کم سن تو ہیں، بکھ سوچے ہیں شرانے ہوئے

ہیں

چندراتا: چندرا کے جلو کو بولے وہ آخربو شہ ہوئی + فقی ہو گیا ہے رنگ کسی کا ہر نہیں

نکلتا: کیا اس کے رخ سے ہر دھویں کا چاند نکلتا + نازاں وہ جس پہ تھا وہی شب تھی زوال کی

زبان و جان کا ایک روپ، ایک روحان بن کر، جب مثنوی میں آتا ہے تو اس کے دور رنگ اور بھرتے ہیں۔

ایک چڑت دیا شکر نسیم کے ہاں اور دوسرا نواب مرزا شوق کے ہاں۔ یہ دونوں آتش کے شاگرد ہیں اور یہ دونوں رنگ

ایک دوسرے سے بالکل الگ بلکہ متضاد ہیں۔ اگلے دو نواب میں ہم دیا شکر نسیم اور نواب مرزا شوق کا مطالعہ کریں گے

جن کے وجود کو "شکر نسیم" اور "زہر مثنوی" روشن کر دی ہیں۔

حواشی:

(۱) "شکوہ و فرنگ" آغا ج شرف، مرحوم ڈاکٹر عیادت بریلوی، م ۱۳۳۰، لاہور ۱۹۷۳ء اور "افسانہ نگہنو" آغا ج شرف

مرحوم سید محمود نقوی، م ۱۳۷۱، لاہور ۱۹۸۵ء۔ "مثنوی نگہنو" نے "سر لہ خن" میں "شرف کا نام" سید سیادت حسین خاں عرف آقا

محمد لکھا ہے۔ "نکلتا چاند" میں ان کا نام "میر سیادت حسین خاں عرف آغا محمد" لکھا ہے جب کہ "خن شعرا" میں

نشاغ نے، جن سے شرف کی ملاقات ۱۲۸۰ھ میں نکلتا میں ہوئی تھی، سید سیادت حسین خاں عرف آغا ج لکھا ہے اور نسیم

علی آبادی نے جن سے شرف کے مراسم تھے، انہیں آغا ج شرف لکھا ہے لیکن غلام شرف نے "شکوہ و فرنگ" اور "افسانہ نگہنو

"میں سیادت حسن سید جلال الدین حیدر خاں عرف آغا ج لکھا ہے اور یہی صحیح طور مستحق ہے (ج۔ ج۔ ج)

(۲) "افسانہ نگہنو" جلد ۱، ص ۸۳

(۳) ایضاً، ص ۸۰

(۴) خوش معرکہ زبیا، سیادت خاں ناصر، مرحوم شفیق خواجہ، جلد دوم، ص ۵۷، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۷ء

(۵) "شکوہ و فرنگ" جلد ۱، ص ۱۲۷-۱۲۸

(۶) دیوان شرف، آغا ج شرف، م ۳۶۲-۳۶۳، مطبع جعفری لکھنؤ ۱۳۱۳ھ

(۷) "خن شعرا" سید محمود نقوی، م ۳۳۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۷ء

(۸) "افسانہ نگہنو"، مرحوم سید محمود نقوی، پیش قدمی ص ۱۱۵، لاہور ۱۹۸۵ء

- [۹] دیوان شرف، آغاخان شرف، مطبع قلعہ قمری کھنڈ (نکاح اس حدیث) ۳۱۳۱ھ تکروند و شرف و لغت ہندو، کراچی
- [۱۰] شرح دیوان اردو کے غالب سید علی حیدر نظم شاہدانی، ص ۳۱۸، مطبع مفید الاسلام، حیدر آباد دکن، بن بھارو۔
- [۱۱] تاریخ نوادہ، ہندو، حکیم شمس الحق خان، ص ۳۹۔ شمس اکبر علی کراچی، ۱۹۸۳ء۔
- [۱۲] ایضاً ص ۴۱
- [۱۳] قصیر القوارخ، جلد اول، کمال الدین حیدر، ص ۳۶۷ ص ۳۷۳، نو لکھ رکھتہ، ۱۸۹۶ء۔
- [۱۴] شرح دیوان اردو کے غالب بنگالہ، ص ۳۱۷-۳۱۸
- [۱۵] ایضاً ص ۳۱۸

پہلا باب

شاگردانِ آتش میں مثنوی کی منفرد روایت

پنڈت دیاشنکر نسیم: مثنوی گلزار نسیم حالات، مطالعہ، گلزار نسیم، معرکہ چکبست و شرر

دیاشنکر کول، جن کا تخلص نسیم تھا، پنڈت رنگا پرشاد کول کے بیٹے، خواجہ سعید علی آتش کے شاگرد اور کھنڈ کے رہنے والے تھے۔ نسلا کشمیری پنڈت تھے۔ پنڈت دیاشنکر نسیم کھنڈی (۱۸۱۱ء۔ ۱۸۳۵ء) [۱] آتش کے وہ شاگرد تھے جو استاد ہی کی طرح مشہور و معروف ہیں اور جن کا نام ان کی مثنوی ”گلزار نسیم“ کے باعث زندہ و پایندہ چلا آتا ہے۔ شاہی نوع میں وکیل تھے [۲] کشمیریوں کی وجہ سے ان کے حصے میں نہیں آئی تھی۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ”پتہ قد، گندی رنگ، سیہ چشم اور چھری سے بدن کے آدمی تھے“ [۳] بچپن و جوانی میں اردو و فارسی کی تعلیم حاصل کی تھی۔ شاعری سے فطری لگاؤ تھا۔ نو جوانی میں شاعری شروع کی اور غزل میں اسی رنگ سخن کی جڑوں کی جو اس وقت سارے کھنڈ پر چھایا ہوا تھا اور جس کے موجد ناز تھے۔ سال و لادت بالکل پار چکبست نے ”ویناچہ گلزار نسیم“ میں دیا ہے اور بقول رشید حسن خاں ”اس سلسلے میں کوئی اور قول نہیں ملتا“ [۴] علی اوسطاً رنگ کے قلمی تاریخ کے مطابق نسیم کا سال وفات ۱۲۶۱ھ مطابق ۱۸۴۵ء ہے۔ رنگ کا قلمی تاریخ وفات یہ ہے [۵]

سحر و یاس ہوائے دنیا	مرد نسیم زہینہ ہے ہے
بزم مشاعرہ بود و شنیدم	فرد نسیم زہینہ ہے ہے
فورا مصرع بادہ کفتم	”مرد نسیم زہینہ ہے ہے“

اس قلمی سے یہ بھی معلوم ہوا کہ نسیم نے پیشہ کی تیاری سے وفات پائی۔ رنگ نے یہ خبر بزم مشاعرہ میں سنی تھی اور فوراً مصرع بادہ کہا تھا۔ اس قلمی کے پیش نظر چکبست کا دیا ہوا سال وفات ۱۸۳۳ء کسی طرح درست نہیں ہے۔ استاد آتش (۱۲۰۳ھ/ ۱۸۱۳ء) ابھی زندہ تھے۔ ناز کی وفات ۱۲۵۳ھ کو سات سال گزر چکے تھے۔

نسیم کھنڈی کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ”دیوان نسیم“ [۶] اور دوسری مثنوی ”گلزار نسیم“ [۷] ”دیوان نسیم“ بہت مختصر ہے۔ اس میں عمل و نامکمل نوزلوں کی تعداد کم و بیش ۸۳ ہے۔ ان کے علاوہ پانچ کھنڈ، دو ترجیع بند، ایک واسوخت اور تین غیسے (فاری) اور کچھ فرویات شامل ہیں۔ اس دیوان کی آج صرف یا ہیبت ہے کہ یہ ”گلزار نسیم“ کے مصنف کا دیوان ہے۔ روئے شاعری کے اعتبار سے اس میں ایسے اشعار مشکل سے ملیں گے جیسے ان کے ہم عصر صاب دوم کے شعرا مثلاً رشید، صبا، شرف، یاد و غیر کھنڈی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ نسیم شاگرد آتش کے ہیں جیسا کہ خود ایک شعر میں کہا ہے:

شاگردِ خواجہ آتش بنی ہو ہے نسیم کہتے ہیں پاری کہ یہ آتش پرست ہے

لیکن ان کا رنگِ سخنِ نازک کے "طرزِ ہدیہ" سے متاثر ہے۔ اور اسی لیے یہ جذباتِ احساس سے عاری ہے اور سارا زور مضموں بھری رعایت و تکاسبِ لفظی اور ایہام و مجرہ پر ہے۔ رعایت و تکاسبِ لفظی میں بھی یہاں وہ حسن نہیں ہے جو "گلزارِ نیم" میں لڑا پاں ہوا ہے اور نہ مثالیہ انداز میں دورِ جاوٹ ہے جو نازک اور ان کے شاگردوں اور خود ان کے ہاں ملتی ہے۔ "دیوانِ نیم" میں رعایتِ لفظی کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

مرا کھس تک صاف مجھ سے نہیں ہے	میں میرا ہوں کس صفحہ آئینہ دیکھوں
بدلائیں ہے تجھ سے مرا دلِ سہیل کے دیکھ	لے میں ملاؤں آنکھ تو آنکھیں بدل کے دیکھ
قصیں رقیب کی خاطر ہے تو میں بھی جاتا ہوں	اٹھائیے نہ جانا کو بٹھائیے نہ بٹھکے
تا تو انوں سے میاں مل کی لیا کرتے ہو	اپنی انوں کے بھی مل نہ لائے تم نے
بہب ہو بجلی شراب تو میں مست مر گیا	شیشے کے خالی ہوتے ہی پخانہ بھر گیا
جب ملے دو دل گل پھر کون ہے	دیکھ جاؤ غور دیا اٹھ جانے کی

اور مثالیہ کا انداز یہ ہے:

کیا زہرِ خاک ہا کے میں رہتا جہاں کو یاد	بھولا طرز جو لڑکے سے آڑ گیا
عشق کے رہنے کے آگے آساں بھی پست ہے	سر جھکا ہے فرشتوں نے بھر کے سامنے

یہی صورت مضموں بھری کی ہے۔ ایک طرف زندگی کا کھرا تجربہ نہ ہونے کے باعث مضامین محدود ہیں اور ساتھ ہی قوتِ بیان بھی کمزور ہے۔ ان کی شاعری جذباتِ احساس سے عاری ہے اور آج ان کے دیوان سے ایسے شعر نکالنا دشوار کام ہے۔ دیوانِ نیم میں ایک شعر یہاں ضرور دیا جو ضربِ لفظی میں کیا ہے:

لائے اس بہت کو التجا کر کے	کمر توڑا خدا خدا کر کے
----------------------------	------------------------

نیم معنی آفرینی کو شاعری کی جان قرار دیتے ہیں:

معنی روشن ہو ہوں تو سو سے بہتر ایک شعر	مطلع خورشید کافی ہے بے دیوانِ صبح
--	-----------------------------------

خود یہ شاعری نازک کے رنگ میں ہے۔ معنی آفرینی شعر میں یہ ہے کہ رعایت و تکاسبِ لفظی، قافیہ ایہام اور دوسرے متنازعے شعر میں معنی بے آگاہی ہاں نہیں۔ اس عمل سے ان کا شعاری یہ صورت ملتی ہے:

دید کے قتل کرنے جو عاشق کو تو لگا	بڑا اٹھانے کا تیرے دالوں لہو لگا
جنوں کی چاک زنی نے اڑ گیا وہاں بھی	جو خط میں حال لکھا تھا وہ خط کا حال ہوا
کس کا دل پچاسو کے کیوں پال سنبھالے تم نے	من کے لالچی سے تو پالے نہیں کالے تم نے
ہم نہ سے ہم نہ تم اچھے تم اچھے صاحب	ہم نے الطوار پکاڑے ہیں سنبھالے تم نے

نیم کی غزلوں میں کچھ ہیں اور محدود معانی کے باوجود ایک درخان یہ سامنے آتا ہے کہ وہ شعر کی سجاوٹ پر پوری قوت دیتے ہیں اور اس سجاوٹ کو مرصع کاری تک لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اختصار و ایجاز ان کا حراج ہے اور یہی وہ درخانِ طبع ہے جو "گلزارِ نیم" میں گھر سلور کرتا ہوا ہے۔ استادِ آتش سے نیم نے کچھ سیکھا ہوا یا نہ سیکھا ہو لیکن مرصع سازی اور بندشِ الفاظ و گوگوں کی طرح جڑنے کا معنی ضرور سیکھ لیا تھا جس کا اظہار کمالِ مثنوی "گلزارِ نیم" میں بظہر آتا ہے اور یہی مثنوی ان کا اصل کارنامہ ہے۔

بنگالی کے فارسی محسن اور نال چنلا ہوری کے اردو محسن سے یکساں طور پر الخراف کرتے ہیں۔ اگر یہ ایک سا خراف ایک آدمی جگہ ہوتا تو اسے اتفاق کہا جاسکتا تھا لیکن اگر یہ عمل بار بار اور یکساں ہوتا تو اسے اتفاق نہیں، استقامت ہی کہا جائے گا اور چونکہ رحمان الدین رحمان کی مثنوی ”گلزارِ نسیم“ سے ۳۳ سال پہلے ۱۳۱۱ھ میں لکھی گئی اس لیے یہی کہا جانے کا کرہ قرار نسیم (۱۳۵۳ھ) میں ”فیضانِ رحمان“ سے استفادہ کیا گیا ہے۔ پھر انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کا کٹر بلا نسخہ جس میں رحمان کو لکھنؤ کی لکھا گیا ہے اور کل بکاؤ کی مضمون از رحمان کا وہ قلمی نسخہ جو شوق قدوائی کی تحلیف تھا اور جسے شوق نے اپنے شاگرد محمد حسین گوئی صدیقی لکھنؤ کو عطا کیا تھا اس بات کا شہادت ہے کہ یہ نسخہ لکھنؤ میں ہی تھا اور وہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ نسیم کی نثر سے گزرا جو ۱۳۱۳ھ کو فرمایا گئے وہی بھی اس بات سے متعلق ہیں اور لکھتے ہیں کہ ”شاعرانہ حسن و اثر کے لحاظ سے یہ (بارغ بہار از رحمان) گلزارِ نسیم کے مرتبے کو نہیں پہنچتی۔ یہ ضرور ہوتا چلتا ہے کہ نقل اول کی حیثیت سے اس نے نسیم کی رہنمائی کی ہے۔ چھوڑ دو چھوڑ دو شعروں کے نکالی مطالعے سے اعجاز ہوتا ہے کہ بحر و وزن، طرز بیان اور کتاباتی لب و لہجہ سب میں نسیم نے رحمان سے استفادہ کیا ہے.....“ (۱۳۱۳ھ) کو کراچی کا چند دنے سید نور محمد علی کے مضمون مطبوعہ رسالہ ”خزانِ طوہر دسمبر ۱۹۰۹ء اور سید محمود حسن رام پوری کے مضمون ”مثنوی گلزارِ نسیم کے مآخذ“ مطبوعہ ماہنامہ معارف، مظہم گڑھ اگست ۱۹۳۶ء کے حوالے سے لکھا ہے کہ ان دونوں مضامین میں ”رحمان کی مثنوی کو بھی گلزارِ نسیم کا مآخذ ٹھہرایا گیا ہے۔ دونوں حضرات کے مضامین میں رحمان کی مثنوی کے طویل اقتباسات ہیں اور مقابلے میں نسیم کے مسائل اشعار درج کیے ہیں مثلاً (۱۵)

گلزارِ نسیم (۱۳۵۳ھ)

کہنے لگا کیا حزا ہے دل خواہ
اے آدمی زاد دلو دا واہ
ہر بارغ میں پھونکتی بھری
ہر شاخ پہ جھونکتی بھری
لیکن وہ مکان وہ حوض وہ بارغ
جو بارغ بکاؤلی کو دے داغ
فروں کا پارِ لبِ مظفر
روح افزا جس کی میں ہوں دختر
کلام مقبری گفد کر
بیجا ہوئی اک حسینہ دختر

فیضانِ رحمان (۱۳۱۱ھ)

اور کہنے لگا کہ دلو جی واہ
یہ تو کوئی اور شے ہے واہ
برجا اے دھڑکتی جلی
کوچہ کوچہ گلی گلی
ایسا جو کہ شاہزادی کا بارغ
ہر شک سے میرے بارغ کے داغ
دراے جہاں شبِ مظفر
دلہ ہے مرا میں اس کی دختر
جب محل کی گندمی دت اس نے
بیجا ہوئی اک پری سی دختر

ان اشعار کے نکالی مطالعے سے معلوم کیا جاسکتا ہے کہ نسیم نے رحمان کی مثنوی سے استفادہ کیا ہے۔ دونوں کی ترکیب ایک ہے۔ رحمان نے بھی مناسب تشکیلیاتیام اور ضلع نکت کا اعجاز اختیار کیا ہے اور طرز ایک جگہ لکھا ہے
اشعار کہیں میں اچھے اچھے
ہوں جس میں ضلع نکت کے لکھے
ڈاکٹر گیان چند نے یہ بھی لکھا ہے کہ ان (مماثل) اشعار کے علاوہ ”گلزارِ نسیم“ کے قیثے میں یکساں ہی جزئیات ہیں جو

”ذہب عشق“ (انہماں چنار بھری) نگل بکاوی عزت اظہر از شمس بنگالی (فارسی) میں نہیں ہیں لیکن وہ خیابان (باغ بہار اور عمارت الدین رحمان اور دو) میں نظر آتی ہیں (۱۶) اور انہیں سے گزرا رستم میں آتی ہیں۔

محولہ بالا نکلتی اشعار اور ”ذہب عشق“ کے قلم سے اختلاف اور اس اختلاف میں ”گزار رستم“ اور ”خیابان رحمان“ کی یکسانیت سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ اپنی شغوی کھینچے وقت رحمان کی شغوی بھی وہی نظر رستم کے سامنے تھی اور انہوں نے سب ضرورت اس سے اختلاف کیا ہے۔ اس طرح ”گزار رستم“ کے وہ بنیادی مآخذ۔ ذہب عشق اور باغ بہار (اور رحمان) سامنے آتے ہیں۔ جہاں تک شغوی رجعت تھوڑی کا تعلق ہے تو بقول رشید حسن خاں ”پہلے خیال تھا کہ یہ شغوی گزرا رستم سے پہلے کی ہے لیکن حسن احتراق سے (کیاں چند) میں صاحب کو اس کا قطعی ثبوت ملا تاہم یہی گھٹو رستم جو حال سے مل گیا اور..... معلوم ہوا کہ اس میں (بند علی شاہ) (پ ۱۹۲۳ء م ۱۹۸۷ء) کی مدح موجود ہے اسی لیے یہ شغوی گزرا رستم کے بعد کی ہوئی اور مقدم زمانی کی بجائے میں ہمارے کام کی نہیں“ (۱۷)

اگر صدر علی احمد ہونے نے مرثعہ امیر کی حکایت کے ایک اور مآخذ کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ حکایت جلال جعفر لڑکانی (م ۱۳۶ھ) کی اسی نوع کی ایک داستان سے ماخوذ ہے جسے آور نے اپنے تذکرے ”آئین کدہ“ میں جلال کے ترجمے میں درج کیا ہے۔ اگر صدر علی نے لکھا ہے کہ رستم اور جلال کی حکایت میں ”فرق یہ ہے کہ جلال کے ہاں بذرگر (کسان) اور اس کے باغ کی تخریب کا اضافہ ہے جسے رستم نے ناقابل توجہ خیال کیا۔ اس کے سوال جلال نے جائزگی میں لکھنؤ کا ذکر کیا ہے جس میں رستم نے بڑھاکہ پانچ ہاں دیا۔ ایک اور فرق یہ ہے کہ جلال نے اظہر کے برابر موتی کا ذکر کیا ہے اور رستم نے فیض قیمت لعل کا۔ شاید رستم نے یہاں بھی رعایت لفظی سے کام لیا ہوگا کیوں کہ لعل بھی ایک جانور کا نام ہے (۱۸) یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ ”ذہب عشق“ میں لعل بے رہائی کا ذکر آیا ہے اور یہ حکایت کہ وہ فیض رستم کے ہاں اسی طرح آتی ہے جس طرح ”ذہب عشق“ میں شقی ہے اور جوڑا ہی تہہ ملی نظر آتی ہے وہ رعایت و کتاب لفظی کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح کئی اور مقامات پر رستم نے ”ذہب عشق“ سے واقعات چھوڑ دیے ہیں یا انہیں سب ضرورت بدل دیا ہے مثلاً ذہب بکاوی سنگھ دپ میں پنچا دھڑ بھرکا کا کہ قید کر دی جاتی ہے تو تاج الملوک اس کی جگہ میں لکھا ہے اور ایک کتاب پر نمائی ہوئی پر یوں کے پیر سے اٹھا کر چھپا دیا ہے۔ ذہب عشق میں یہ واقعہ اسی طرح نہیں ہے۔ اسی طرح کئی اور ایسے مقامات آتے ہیں جہاں رستم نے سب ضرورت تہہ ملی کی ہے۔

جہاں تک ”گزار رستم“ کے قلم کا تعلق ہے وہ تین مرحلوں سے گزرتا ہے۔ ایک وہ مرحلہ ذہب ساری منزل میں ملے کر کے تاج الملوک اور نگل بکاوی کی شادی ہو جاتی ہے۔ یہاں ایک طرح سے قصہ ختم ہو جاتا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے فوراً ہی بعد چارہ گرو بکاوی کا خیال آتا ہے اور وہ اسے طلب کرتا ہے۔ بکاوی کا حاضر ہوتی ہے لیکن انسان کا اپنے ساتھ لے کر آتی ہے۔ جب چارہ گرو کو یہ بات معلوم ہوتی ہے تو وہ فیض میں آکر سزا کے طور پر۔ بکاوی کے نیچے دھڑ بھرکا کا کہ قید کر دیتا ہے۔ بارہ برس گزرنے کے بعد بکاوی دوبارہ ایک کسان کے گھر پیدا ہوتی ہے۔ اس وقت تاج الملوک وہاں پہنچتا ہے اور اس سے ہم کنار ہوتا ہے۔ تیسرے مرحلے میں کہ وہ بدل جاتے ہیں اور وہ بزرگوار و ہیرا رستم اور جوڑا اس قلم سے نکلتی ہو کر سامنے آتے ہیں اور پھر ان دونوں کی بھی شادی ہو جاتی ہے۔ پہلے دوسرے اور تیسرے مرحلے میں بکاوی کوئی واضح ربط نہیں ہے لیکن ادا گوں کا ہندو عقیدہ اس میں ربط

کا رنگ گھول دیتا ہے۔ ان تینوں مرحلوں میں اسلامی، ایرانی اور ہندو عقیدہ و جذبہ کے اثرات عمل میں کر ایک کائی جن گئے ہیں اور یہی احراجات اس قصے کی خوبی ہے۔ اس قصے میں گل بکاؤلی کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور یہ قصہ سارے ہندوستان میں، عہد قديم سے، سید بہ سید چلا آتا ہے۔ کہتے ہیں کہ دریائے نرپدا کے منبع پر، ہر ملک نامی ہندو اس کی ایک بڑی تیرتھ گاہ ہے وہاں گل بکاؤلی کے نقشے اور ہانسیے کے آثار آج بھی موجود ہیں۔ متحدہ ہندوؤں کی مسافت طے کر کے دامنِ انسانی نے اس قصے میں ایسے رنگ بھرے کہ یہ بڑھ کر داستان کی صورت میں دامنِ انسانی میں محفوظ ہو گیا۔ "گلزارِ نسیم" میں "بانگِ ارم" یا "بانگِ بکاؤلی" کا نیا روپ ہے اور تاج الملوک میں ہندو تھیرتی کا ایک روپ ہے جو خود راج پات چھوڑ کر تھیرتھ لیش بن گیا ہے۔ "نفرنگب آصفیہ" میں "بکاؤلی" کے قول میں جو قصہ یا حکما ہے (۱۹) وہ اس طرح صدیوں سے سید بہ سید چلا آتا ہے۔ یہ قصہ متحدہ زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے جس کی تفصیل ڈاکٹر گمان چند نے اپنی کتاب میں دی ہے (۲۰) گارماں داسی نے بھی فرانسیسی زبان میں "گلزارِ نسیم" کا ترجمہ Doctrine De L' Amoor کے نام سے کیا ہے (۲۱)

جیسا کہ ہم کھد آئے ہیں "گلزارِ نسیم" چندتہ دوا شکر نسیم کی مشہور و معروف مثنوی ہے جس کی بنیاد تاج الملوک اور گل بکاؤلی کے اس قصے پر رکھی گئی ہے جسے قاری میں عزت اللہ عزت بگانی نے لکھا اور جس کا اردو ترجمہ شعی نہال چند لاہوری نے کیا تھا۔ نسیم نے یہ مثنوی کئیے وقت رحمان الدین رحمان کی مثنوی سے بھی، جس کا تاریخی نام "بانگِ بہار" ہے، استفادہ کیا تھا۔ ۱۱۵۲ھ میں مشتمل مثنوی "گلزارِ نسیم" ۱۲۵۳ھ میں مکمل ہوئی جس کی تصدیق خود نسیم کے قلم سے تاریخ سے ہوتی ہے:

ایسا نامہ کہ خاصہ کرد بنیاد	گلزارِ نسیم	نام	بہار
مثنوی و نوید ہائے داد	"توقیع قبول روز قبل ہاد"		

(۱۲۵۳ھ)

پہلی بار یہ مثنوی خود نسیم کی "صحیح و معتدلہ" کے بعد مطبع حسنی لکھنؤ سے ۱۳۶۰ھ/۱۸۴۳ء میں شائع ہوئی جس میں نسیم کا وہ قلمو تاریخ مطبع موجود ہے جس کے آخری مصرع "گل گفت کہ تازہ گفت مطبوع کے آخری تین اشعاروں سے ۱۳۶۰ھ بعد ہوتے ہیں (۲۲) جب یہ مثنوی شائع ہوئی تو نسیم کے استاد خواجہ حیدر علی آتش (م ۱۳۶۳ھ) زندہ تھے۔ اس بات کا قوی اسکاں ہے کہ یہ مثنوی آتش کی نظر سے گزری ہے۔ چکوسٹ نے لکھا ہے کہ "جس وقت یہ مثنوی چار ہوئی تو اس کا جہم بہت زیادہ تھا۔ جب آتش کے پاس اصلاح کے لیے لے گئے تو انھوں نے کہا: ارے بھئی اتنی بڑی مثنوی کون چڑھے گا یا تم چڑھو گے کہ تم نے تصنیف کی ہے یا میں اصلاح کے خیال سے ایک مرتبہ کیے جاؤں گا۔ استاد کی بات دل پر اتر کر گئی" (۲۳) نسیم نے اسے مختصر کیا اور ایسا کیا کہ وہ بے نظیر ہو گئی۔ مختصر کرنے کا ایک داخلی ثبوت یہ بھی ملتا ہے کہ ابتدائی حصے میں نسیم نے "مذہبِ شفق" کی پوری طرح بیرونی کی ہے اور نکلنے تک ساری باتیں اپنی مثنوی میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً "مذہبِ شفق" کا قصہ چوں شروع ہوتا ہے:

ہرب کے شعروں میں سے کسی شعر کا ایک بادشاہ تھا، زمین الملوک نام، جمال اس کا جیسے باوجود، اصل و انصاف اور شجاعت میں بے نظیر۔ اس کے چار بیٹے تھے۔ ہر ایک علم و فضل میں علامتِ زمین اور جہاں مردی میں رستم و دستان۔ خدا کی قدرت کا طے سے ایک اور چچ آفتاب کی طرح جہاں کا روشن کرنے والا اور

چند صوری روایت کے چاند کی طرح دیا گئے اندھیرے کا دور کرنے والا پیدا ہوا (۲۳۳)
 نسیم نے اس عبارت کو اس طرح منظم کیا ہے:

سلاطین زمین الملوک ذی جہاد	یاد رہے میں ایک تھا ہشتاد
دخن کسل و شیر پار تھا وہ	لفظ کسل و تاج دار تھا وہ
دانا، عاقل، ذکی، غرور مند	خالق نے دیے تھے چار طرز زندگی
پس مائیدہ کا پیش غیر آیا	نکتہ ایک اور نے جمایا
خود شید فخلن ہوا نمودار	اسید کے لعل نے دیا بار
وہ رخ کنہ خمیر سے آنکھ جس پر	وہ نور کے صدف سے سر انور

تقریباً ۱۵۵۷ء ہے اور نسیم کی مثنوی کے محمول بالا اشعار میں تعداد الفاظ ۶۵ ہے۔ اگر اسی طرح وہ "ندب عشق" کے مثنوی متن سے قریب تر دو کہ اپنی مثنوی لکھتے تو اس کی خلاصہ کر کے کہیں گے۔ آگے چل کر وہ صرف قصے کو لیتے ہیں اور اسے حسب ضرورت کم و بیش کر کے اپنے مخصوص انداز میں اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ قصے کا بظاہر قائم رہتا ہے اور ساری باتیں اسی مثنوی میں شامل ہو جاتی ہیں۔

اکثر باتیں یہ کہتے ہیں کہ اس مثنوی کے قصے کے مختلف اجزاء میں باہمی ربط نہیں ہے۔ یہ بات درست نہیں ہے۔ مثنوی جس اسلوب میں بیان کی گئی ہے اسے قہر کے ساتھ پڑھنے اور مختلف سروں اور اجزاء کو ذہن میں رکھنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ دوسری مثنویوں میں عام طور پر پھیلاؤ ہوتا ہے۔ مختلف مناظر اور جذبات اور اپنا گوشہ نگار تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ وہاں بات کوئی اور پھیلائی جاتی ہے۔ نسیم کے ہاں وہ سبکی اور کم کی جاتی ہے۔ لیکن اس کا طرز انداز ہے۔ نسیم کی اس مثنوی کو "سرا المہمان" کی طرح تجزی سے نہیں پڑھ سکتے۔ اسے دیکھ کر، سمجھ کر، رد و عاقلوں اور کاسب عقلوں اور دوسرے نتائج چارچ سے لطف اندوز ہوتے ہوئے، پڑھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ نسیم نے ہر قصے کو جو عنوان کے بعد شروع ہوتا ہے، ہر جگہ ایک یا دو شعروں سے مربوط کیا ہے۔ اس شعر سے قصہ ایک طرف اپنے پچھلے سرے سے جڑ جاتا ہے اور ساتھ ہی اس میں اگلے حصے سے جڑنے کا اشارہ بھی ملتا ہے۔ یہ کام تو اسے نسیم نے اپنی ساری مثنوی میں کیا ہے۔ رہا وہ لکچری کے ساتھ قصے کو برقرار رکھنے کے لیے نسیم نے کئی مقامات پر پچھلے واقعات بھی دہرائے ہیں مثلاً "حالات سمیری ذہین الملوک اور تاج الملوک کی آپس میں" کے عنوان کے قصے پچھلے حصے کو اگلے حصے یعنی "حکایت ایک عورت کے مرد وین جاننے کی وجہ کے ہار دینے" سے مربوط کرنے کے لیے یہ دو شعر آتے ہیں:

یوں کہ شہا یہ بات کیا ہے	نیرنگ دلموں کا گھر بڑا ہے
ہر چہ کہ طرفہ حال ہے یہ	بکھ دور نہیں، مثال ہے یہ

اور ان دو شعروں سے پھیلاؤ اگلے حصے سے مربوط ہو جاتا ہے۔ جب بادشاہ یہ حکایت سنتا ہے تو وزیر فرخ سے (یکاد میرا نے روپ میں) کہتا ہے:

شہ نے کہا، سن وزیر دانا	بے دیکھے سے کوکس نے مانا
یاد آئی مجھے بھی اک روایت	یہ کہہ کے بیان کی حکایت

پھر بادشاہ اس روایت (مختلف صراحتیں) کو سنا کر وزیر فرخ سے کہتا ہے:

فرخ! یہ وہی شکل نہ ہوئے دیکھ آ، جو تجھے دہل نہ ہوئے
ایک اور مقام پر تاج الملوک محل میں اعدا ہوا کہ وہاں کوہا تا ہے کہ ہادشاہ کے حضور سے یہ کہتا ہے۔ سائیکے شعر میں دلیر کا یہ
بیان آ جاتا ہے۔ نیم نے ریا دہیہ کے اس مشکل مرحلے کو اس شعر سے حل کر دیا ہے:

دو پردہ کشما کے باہر آیا ہے پردہ حضور خدایا

اب کہ یہ شعر اس جگہ آتا تو رہا فوٹ ہوتا اور قہقہے کو آ کے پڑھانے کا عمل بخرام ہوتا۔ نیم نے ایک با شعور فن کار کی
طرح اس بات کا ساری مثنوی میں خیال رکھا ہے۔

ایک اور مقام پر ”مجھ کو کھانا پیسے ہوؤں گا ایک ایک پر“ کو دوسرے حصے یعنی ”غائب ہو جا تا فرخ یعنی نکالو
کا اور نکالو تاج الملوک کو کھٹکی لگا کر میں سے اور حلق ہو کر گزرا درام میں رہتا“ سے مربوط کرنے اور قہقہے کو سب ضرورت
بجٹ دینے کے لیے نیم سات اشعار سے نہ صرف رہا دیتے ہیں بلکہ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے پچھلے واقعات کو بھی
دہراتے ہیں اور تہذیبی لباس کی وجہ پر بھی روشنی لاتے ہیں۔ اسی طرح اس حصے میں نکالو تاج الملوک کے نام پر لکھ
کر بھیجتی ہے۔ یہاں بھی نیم نے سارے پچھلے واقعات کو دہرا کر نہ صرف پڑھنے والے میں دلچسپی کے عنصر کو بڑھا دیا ہے
بلکہ قہقہے کو ایک ایسا رہا بھی دیا ہے جو اس مثنوی کے مخصوص اسلوب کے لیے فنی سطح پر ضروری تھا۔ اسی طرح تاج الملوک
کے جواب میں بھی قہقہے کے مختلف دھماکوں کو جو ذکر نہ صرف اس آگے بڑھا دیا ہے بلکہ اس شعر سے:

یہ لکھ کے جو خطا سے باہر اٹھایا قاصد نے لیا، جواب لایا

گزرتے ہوئے اور آنے والے واقعات کو جو ز دیا ہے۔ پڑھتے ہوئے آپ کو یہ رہا اسی وقت محسوس ہو گا کہ آپ ہر
انتظار اور اس کے راجحی اشاروں کو اپنے ذہن میں رکھیں۔ اس مثنوی سے پہلی طرح لطف اندوز ہونے کے لیے اسے
رواداری میں نہیں پڑھا سکتا۔ وہ لوگ جو ”گلزار نیم“ میں رہا کی کی محسوس کرتے ہیں وہ دراصل شعر کو متن سے الگ
کر کے یا اس کے معنی و مضمون کی تباداری کو بکھیر دیتی رہا کو تلاش کرتے ہیں۔

نیم کا بنیادی لفظی مسئلہ یہ تھا کہ ایک طرف انھیں کہانی کو سمیت کر پوری طرح جان کر تھا اور دوسری
طرف اپنے مخصوص طرز ادا کے پیش نظر رعایت و مبالغہ لفظی کے سوئی پڑنے تھے تاکہ وہ بڑی جبری مستحیبت لفظ
بیان سے ہم رشتہ ہو جائے۔ ساتھ ہی طرز ادا کے مطابق اختصار و ایجاد کو بھی پیش نظر رکھنا تھا۔ ایک صاحب نے مجھ
سے کہا کہ اس مثنوی میں ایک شعر ایسا بھی ہے جس میں کوئی تناسب لفظی نہیں ہے اور وہ اس مثنوی کا آخری شعر ہے:

جس طرح انھیں نیم ظاہر مجھڑے ہوئے سب نہیں خدایا

میں نے کہا کہ فوراً دیکھتے تو یہاں بھی ظاہر مجھڑے ہیں میں واضح نسبت موجود ہے۔ فنی سطح پر جو کام اس مثنوی میں
نیم نے کر دکھایا ہے وہ کسی اور مثنوی نگار نے آج تک اس معیار سے اس طور پر نہیں کیا۔ ”گلزار نیم“ اسی لیے اپنے
رنگ میں ایک ذمہ کا باریہ ادبی شاہکار ہے۔

”گلزار نیم“ پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نیم کا ذہن اور قصہ بیان کرنے کے ساتھ لکھنے کے پر مختلف
و پستہ و انداز میں ایک ایسا بیچ تیار کرتا ہے جس میں لکھنے کا طراز بھی شامل ہو اور جس کے ہر شعر میں لفظی و معنی
کے ساتھ حساب لفظی کا حس بھی نمایاں ہو۔ ”گلزار نیم“ کے پہلے شعر سے لے کر آخری شعر تک ہر فقرہ کے ساتھ یہ
اعجاز بیان برقرار رہتا ہے۔ قصہ تو تاج الملوک اور نکالو کا ہے لیکن اس کی ساری اہم لکھنے کی قصا ہے۔ نیم نے اسی

لیے اپنی مثنوی کا رشتہ زندگی سے قائم کرنے کے بجائے لکھنؤ کی موجودگیا اور حجاز سے تعلق کر کے اسے وہ صورت دی کہ ”غزلِ انجم“ لکھنؤ کی تہذیب کی ترجمان و نمائندہ مثنوی بن گئی۔ چیتے ہی یہ مثنوی گھر گھر مقبول ہوئی اور اسے پھر سن و بلوی کی ”عزراہ بیان“ کا جواب سمجھا گیا اور لکھنؤ کے حجاز نے اسے پھر حرمین سے بھتر جانا اس تہذیب کا سارا زور لفظوں پر تھا۔ نثار اور اہل لکھنؤ کا شرہ پیکھتہ کے درمیان جو مکر کے ہونے ان سب میں انھوں ہی کی جنگ تھی۔ اسی لیے نظم میں ”غزلِ انجم“ اور غزلیں ”لسانِ کاسب“ لکھنؤ کی تہذیب اور اس کے پندے و رنگوں کے ترجمان ہیں۔ غزلِ انجم میں جو نیا نیا سہ سنا سننے آتی ہے وہ لکھنؤ کی دنیا ہے۔ یہ حجاز، یہ فضا، یہ رنگ و بو سے بچھنے والوں کے لیے شمع و شاد کا رنگ ہے لیکن اہل لکھنؤ کے لیے یہ فطری رنگ تھا۔ لہذا ”غزلِ انجم“ بھی اسی لکھنؤ کی بھتری اور اہل دست کاری کے فن کا حسین ترین نمونہ ہے۔ یہاں قصہ واصل زمین کی حیثیت رکھتا ہے جس پر انجم نے اپنی استاد و دوست کاری سے نقش و نگار بنائے ہیں۔ یہ تہذیب جا بجا لکھنؤ کی تہذیب تھی۔ آنے والے دور میں وہ اعلیٰ شاہ راہ لکھنؤ ہی کے روپ میں اپنی زندگی کوڑا خائے جس میں ان کا ”قصہ باغ“ ”غزلِ انجم“ کا ”امرِ گھر“ ہے جو زمین پر نہیں بلکہ وہاں آباد ہے:

امرداں امر گھر ہے شہر ایک	خلقت ہے وہاں کی زعمہ دل ایک
امرد ہے بادشاہ اس کا	آسمن ہے تختہ گاہ اس کا
معمون وہ فضا سے اس قدر ہے	اس بستی کا نام امر گھر ہے
کہتے ہیں سورخان ہندی	آباد ہوا ہے وہ بستی
خالق نے دیا ہے فوق اس کو	فخے سے ہے شوق و لذت اس کو
انہیں کا سرود درغس کیا ہے	پرچوں کا تاج دیکھتا ہے

لکھنؤ کی یہ تہذیب بھی ہوا پر آدھی۔ اگر یہ تہذیب زمین پر اثر کر آدی سے ملتی بھی ہے جیسا میں ہی گل بکاولی اور انسان تاج الملوک کے قتل میں نثار آتا ہے تو رہا امرداں سے تاجاک کہہ کر آگ دکھانے کا حکم دیتا ہے تاکہ وہ پاک ہو جائے:

ہو آتی ہے آدی کی۔ لے جاؤ تاجاک ہے، آگ اسے دکھاؤ

لکھنؤ کی تہذیب جن فضا کے زیر اثر اس مثنوی کے حواجز پر ”نماہت“ بچھائی ہوئی ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی اس کے مرکزی کردار ہیں لیکن قہقہے میں سارے فعال کردار و مورتوں کے ہیں۔ وہی اپنے عمل سے قہقہے کو آ کے بوجھاتی ہیں اور جس کے مکالموں اور طعنان سے وہ فضا بنتی ہے جو اس تہذیب اور اس مثنوی کا حواجز ہے۔ اگر عمر میں تاج الملوک کی دہ کرشمے تو وہ بیکو بھی نہیں کر سکتا تھا۔ وہ عدو کے لیے اپنے باپ یا دوسرے بادشاہوں کی طرف نہیں دیکھتا بلکہ انھیں مورتوں اور پرچوں سے عدو لیتا ہے۔ ”نکشن نگار میں“ بھی حال بنا کر دیتی ہے۔ گل بکاولی کے بارغ میں جانے کے لیے رنگ بھی وہی کھدا کر دیتی ہے۔ تاج الملوک اپنے باپ زمین الملوک کی دعوت کرتا ہے تو اس کا انتظام بھی خاں کرتی ہے۔ جب تاج الملوک بکاولی کے پاس جانا چاہتا ہے تو وہ خط میں لکھتا ہے: ”جھٹل و اس آنے کے کہاں ہوں۔“ جھٹل کو بھیج آ کے لے جائے۔ سارے مردہ جنسی حیثیت رکھتے ہیں۔ حال و بولی داس کی جی محمود، دمن پری، جسمن آما، روح الغزالی، رانی چڑاوت اور خود بکاولی ساری کہانی پر چھائی ہوئی ہیں۔

”غزلِ انجم“ کا سارا گزرتے ہوئے بعض اہل ادب اس مثنوی کو قہقہہ گوئی کے ذریعے سے دیکھتے ہیں جو

اس لیے بھی گھج نہیں ہے کہ قصہ نسیم کا نہیں ہے اور نہ انھوں نے قصہ کوئی کے لیے یہ مثنوی لکھی ہے۔ نسیم کے لیے جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا ہے، ”غائب مثنوی“ کا یہ قصہ اس کٹھیری مثال کی طرح ہے جس پر دست کار کو ہار یک سے ہار یک کام کرنا ہے۔ قصہ کو سونے کی دو دالی ہے جس سے دست کار کو مطلوبہ ہڈی پر مٹانا اور مرصع کاری کا کمال دکھانا ہے۔ اسی لیے نسیم کا زور قصے پر نہیں ہے البتہ وہ قصے کو اس طرح ضرور منہا لیتے ہیں کہ اس سے مرصع کاری کا کمال دکھانے میں آسانی ہو، جس سے نیکوں کی بدش چمک اٹھے اور زہرے حسن محبوب میں اضافہ ہو۔ سبکی و حسن ہے جو مثنوی میں فی الواقعہا ہمارا کرتا ہے۔ یہاں فی الواقعہا کردار نگاری، منظر کشی، جذبات نگاری یا جذبات احساس کے اعتراف سے بیدار نہیں کیا گیا بلکہ حمایت و تاسب المثنوی سے مرصع کاری کی گئی ہے جو ہر شعر میں رنگ بھول رہی ہے۔

بعض اہل ادب ”گزار نسیم“ کو ”نور حسن کی مثنوی“ ”سحر الہیان“ کے حواجز و مہیا رہے کہتے ہیں اور اس میں ”سحر الہیان“ والی خصوصیات نہ پا کر اس سے ماپیں ہوتے ہیں۔ گزار نسیم کو پر کھٹے کا یہ معیار بھی بیکسر تھا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں رنگ و حواجز کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ زبان و بیان دونوں شعری رخ پر گزار نسیم نے جو کام دکھایا ہے اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ یہ کام ہی سحر الہیان سے بالکل الگ ہے۔ مثنوی ”تزار“ شرقی“ میں اصل شرقی نے بھی کام کرنے کی کوشش ضرور کی تھی لیکن وہ مثنوی گزار نسیم کی کڑواں نگر ہے۔ اس میں حسن بیان اس دور ہے پر نہیں آتا جیسا نسیم کی مثنوی میں ملتا ہے۔ وہ لوگ جو گزار نسیم میں سحر الہیان کی خصوصیات تلاش کرتے ہیں دراصل وہ ایک ایسی چیز تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ ”گزار نسیم“ تو طوطہ حیدر علی آتش والی ”مرصع سازی“ کا ایک اصلی نمونہ ہے جو کہیں اور نظر نہیں آتا۔ اس مرصع سازی سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسے رک رک کر غصہ غصہ کر پڑھنے کی ضرورت ہے اور اسی لیے نسیم نے سحر الہیان والی دواں دواں بحر، فغول، فغول، فغول، فغول استعمال نہیں کی بلکہ ایک ایسی بحر، مفعول، مفاعیل، فغول استعمال کی ہے جس میں غصہ غصہ کر پڑنے کی مصلحت پائی جاتی ہے۔ اس بحر میں برہنگی و روانی شاعر اپنے کمال میں ہے یہاں کرتا ہے۔ واضح رہے کہ ”گزار نسیم“ اپنے ”قصے“ کی وجہ سے نہیں بلکہ ”طرز“ اور ”کی وجہ سے منفرد ہے۔ نسیم نے اپنے طرز اور اسے اس مثنوی میں جس طرح زبان و بیان کے گل بوٹے بنائے ہیں وہی ان کا کارنامہ ہے جس تک کوئی دوسرا نہیں پہنچ سکا۔ گزار نسیم کے مطالعے کے لیے ہمیں طرز اور اسے اسی معیار کو سامنے رکھنا چاہیے۔

”گزار نسیم“ کا یہ خاص طرز اور اس وجہ ہے ہر شعر میں انتہائی اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے تاسب لکھنے کا اس طرز پر التزام کہ اس سے ایسے معنی پیدا ہوں جس میں لطف بیان ہو۔ مثنوی آخر فرنی کی سبکی نویت اس طرز اور اس حسن ہے اور اسی سے وہ ملی اثر پیدا ہوتا ہے جو اس مثنوی کی فی الحقیقت انفرادیت ہے۔ یہ طرز اور ”اختصار“ تاسب لکھنے اور مثنوی آخر فرنی کی وحدت سے وجود میں آیا ہے۔ یہ وحدت التزام کے ساتھ میں کم و بیش ہر شعر میں نظر آتی ہے جس سے طرز اور اس ایک الگ رنگ پیدا ہو گیا ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے: [۲۵۱]

امید کے گل نے دیا ہار غور ویدہ حمل ہوا خودار

یہ شعر مثنوی میں اس جگہ آیا ہے جہاں شاعر نے بادشاہ زمین الملوک کے چار بیٹوں کا ذکر کر کے پانچویں کی بے اہل کا مزہ مٹایا ہے۔ امید کے ایک مثنوی ہیں آخر اتوقع۔ جب حمل غصہ رہا ہے تو شرقی تہذیب کے مطابق کہا جاتا ہے کہ ”امید سے ہیں“۔ ہار کے مثنوی چل، شر۔ ہار اور کھلے حمل کے مثنوی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ یہاں تاسب کی مدد بری

منح ہے۔ دوسرے مصرع میں صنعت ایہام ہے۔ ایہام میں ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک قرعہ کے اور دوسرے پیچہ کے اور وہاں پیچہ کے معنی استعمال میں آئے ہوں۔ ”معمل“ کا لفظ چہ کر ذہن امید والے عمل کی طرف جاتا ہے لیکن یہاں اس کا اشارہ برج محل کی طرف ہے۔ جب خورشید برج محل میں داخل ہوتا ہے تو وہ نور و زکا دیں ہوتا ہے۔ محل اور خورشید کی یہی مناسبت یہاں استعمال ہوئی ہے یعنی خورشید برج محل سے برآمد ہوا یعنی بادشاہ زادہ پیدا ہوا۔ خورشید شاہزادہ ہے اور برج محل میں کا پیچہ ہے۔ گل (ورنٹ) اور پار (پہل) میں بھی ایک طرح سے مناسبت ہے۔ اسی طرح اسید اور پار میں بھی مناسبت ہے اور خورشید اور محل میں بھی واضح مناسبت ہے۔ اسی گل سے معنی کا لطف پیدا کیا گیا ہے۔ یہ دو شعر اور دیکھیے [۲۶]

بولی وہ کہ ہونے کو ہوا ہے جو ٹپے کو گل کرے، صبا ہے
بولا وہ، بکلی تو چاہتا ہوں گل پاؤں، تو میں ابھی تھا ہوں

مشکوٰی میں یہ شعر اس مقام پر آتے ہیں جب محمود اور شہزادہ تاج الملوک کی رست ایک استرخ ساجھ گزارتے ہیں لیکن شرم سے ایک دوسرے سے نہیں کھلتے۔ صبح ہوتے محمود نے شہزادے سے وہ کہا جو پہلے شعر میں آیا ہے اور شہزادے نے وہ جواب دیا جو دوسرے شعر میں آیا ہے۔ ٹپے کا اشارہ گل کے کھلنے کی طرف ہے اور یہ اشارہ محسوس گل کی کھیل کی طرف ہے۔ محمود کہتی ہے کہ ہوا تو ویسے چلتی ہی رہتی ہے لیکن وہ ہوا جو ٹپے کو گل، جاوے دراصل اسے ہی ”صبا“ کہتا چاہیے۔ تاج الملوک اس کا یہ جواب دیتا ہے کہ مجھے گل مل جانے تو میں ابھی ہوا (صبا) میں سکا ہوں یعنی میں وہی کام کر سکا ہوں جو اب صبا ٹپے کو گل جانے کے لیے کرتی ہے۔ ساتھ ہی اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر مجھے بھول (گل، بکالی) مل جائے تو میں ابھی ہوا ہوا گاں لیکن تو اب یہاں سے دراند ہوا گاں، ہوا ہوتا، ہوا ہوا ہوا ناموار رہے۔

یہی لفظی و معنوی تناسب اور اس سے پیدا ہونے والی رمزیت طرزِ ادا کا وہ حسن ہے جس سے چہ بئے واک لطف و عذوبہ ہوتا ہے۔ اگر یہ دیکھا جائے کہ تناسب لفظی کے لیے قسیم نے کیا کیا پانچ چیلے ہیں اور کس طرح علم بیان کے رنگ و رنگ گل کھڑا کر صنایع لفظی و صنایع معنوی کا حسن آباد کیا ہے تو ہم اس سے صحیح معنی میں لطف اٹھا سکتے ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ہیرام ہے تو، ارے دی چور رہ تھ کو بناؤں سحر سے گور
بدینکن کچھ کے گور کا نام ہجرہ اک لائی وہ گل اندام

پہلا لفظ ”گور“ سحرانی فریقین گور خ کے معنی میں آیا ہے اور دوسرا ”گور“ قہر کے معنی میں آیا ہے اسے علم بیان میں جنھیں تام مانگی کہتے ہیں۔

ایک اور صنعت ”ردا لجر علی العرفض“ کہلاتی ہے۔ اس میں جو لفظ مصرع ثانی کے آخر میں ہو وہی لفظ جزو آخر کے طور پر مصرع اول میں بھی ہوا۔ اب قسیم کا یہ شعر چہ ہے:

بازو میں نہ تو گورہ بانہ بکھاؤں جو چہ اُسے گورہ بانہ

یہاں ”گورہ بانہ“ دونوں مصرعوں میں مشابہ ہونے کے باوجود معنی کے اعتبار سے مختلف ہیں۔

ایک اور صنعت ”ترجیح“ کہلاتی ہے۔ اس صنعت میں ایک مصرع سوزوں کر کے اس کے مقابل دوسرا مصرع اس طریق پر لایا جائے کہ پہلے مصرع کا پہلا لفظ دوسرے مصرع کے پہلے لفظ کا قافیہ ہوا، پہلے مصرع کا دوسرا

”اختصار“ نے اس میں رجز و کنایہ، تنجیہ و استعارہ اور کہا از مرسل کے ضمن کو بھی نمایاں کیا ہے۔ یہ طرزِ ادا اختصار و ایجاز کا ایک بے مثال نمونہ ہے۔ یہ اختصار مکالموں میں بھی موجود ہے اور بیانیہ میں بھی۔ منظر نگاری میں بھی ملتا ہے اور چہرہ نویسی میں بھی۔ بیانیہ انداز میں اس اختصار کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

تیرا کے وچیں وہ بار بدوش
بیٹا تو گرا، گرا تو بے ہوش
تاج الملوک دیو سے کہتا ہے۔ یہ بیان حویلی ہو سکا تھا لیکن نسیم نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے جس سے فنی اثر میں طبع مضمونی اضافہ ہو گیا ہے:

نگار ارم کی ہے مجھے دھن
ہلا دو! اسے بھر دو گلِ بنیا
نور شید کے ہم نظر نہیں ہے
اندیشے کا واں گزر نہیں ہے
واں موج ہوا: ہوا پہ اُڑو
واں ریگ زین، زین پہ انگہ
زمین الملوک فرخ سے قربت زدگی و فطری کا سبب دریافت کرتا ہے تو وہ جواب دیتا ہے۔ دیکھیے کس خوبصورتی اور رجز کے ساتھ بات کی جاتی ہے۔

یو چھا کر سبب؟ کہا کر قسمت
یو چھا کر طلب؟ کہا: قناعت
ایک مقام پر بتایا ہے کہ ایک بادشاہ کے ہاں بیٹا نہیں تھا۔ صرف لڑکیاں تھیں اور وہ جل کر مائیں قتل کر دیتا تھا۔ اس بار پھر لڑکی پیدا ہوئی تو اس کی ماں نے بتایا کہ بیٹا ہوا ہے اور غویسوں نے کہا ہے کہ جب تک پاؤں نہ چلے، حضور کے سامنے نہ آئے۔ جب لڑکوں کے روپ میں وہ بڑی ہوئی تو بادشاہ نے اس کا رشتہ طے کیا اور بھارت لے کر چلا۔ لڑکی پریشان کہ سب کیا کرے۔ رات کو خیمے سے باہر نکل کر صدم کی راہ لے۔ راستے میں اسے ایک دیو ملا اور یو چھا کہتی ہے کیوں تنگ ہے۔ اس نے اپنا سارا قصہ اسے سنایا۔ دیو نے دم کھا کر جادو کے ذور سے اپنے مخصوص قسم سے اس کا جسم بدل لیا۔ نسیم تہذیبی جسم کی اس ساری بات کو رجز و کنایہ اور اختصار کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ضمنِ ادا کے ساتھ اثر و خلف پیدا ہو جاتا ہے:

بولی وہ کہ یہ خیال ہے خام
مغز کا ہو کیا پیام سے کام
کہہ کر کھلے بندوں جی کی گلی
بے شک، ہوئی وہ شوق، غلی
آنکھیں جھپکا کے دیو بولا
تو کیا کھلی، پروہ تو نے کھولا
خاطر تری لے ظلم دکلاؤں
تو جھڑی ہے، میں تھہ ساہن جاؤں
موند آکھ، تو موندی آکھ
کھول آکھ: کہا، تو کھول دی آکھ
پائے مردانگی کے ہرق
داسن میں سے دی چراغ نے لو
تھالے میں یہاں اکا صبور
واں شیشہ رہا ترش کے ساغر

یہاں نسیم نے تہذیبی کے اس سادہ عمل اور منظر کو رجز و کنایہ میں ضمنِ ادا و اختصار کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ یہی خوبصورت بیان اس موقع پر سامنے آتا ہے جب زمین الملوک کا وزیر فرخ تاج الملوک کے گل، انگشٹ نگاری میں بادشاہ کا پیغام لے کر ملاقات کے لیے جاتا ہے تو نسیم بارہ اشعار (شعر ۶۷۳-۶۸۸) میں ساری باتوں کو ضمنِ بیان اور مناسب لفظی کے ساتھ سمیٹ کر دریا کو کوزے میں بند کر دیتے ہیں۔ یہ ضمنِ بیان مکالموں میں بھی اسی طرح برقرار رہتا

بہاؤ اور آئندہ ہونے والے بھی آؤد کا احساس نہیں ہوتا۔ ساری مثنوی میں کم و بیش ایک شعر بھی گھڑی کا نہیں ہے اور انشعار کا کمال یہ ہے کہ اگر ایک شعر بھی درمیان سے نکال دیا جائے تو سارا رد و مطلب ٹپکا ہو جائے۔ اسی طرح جب زمین الملوک تاج الملوک سے ملنے جاتا ہے تو تاج الملوک استقبال کر کے بادشاہ کو "ایمان جہان" میں لاتا ہے اور اب ساری بات نکل جاتی ہے۔ اس طویل طویل بات کو خیم نے سترہ شعروں (۵۳۵-۵۳۹) میں تناسب عقلی و انشعار کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ اس طرزِ ادب میں حسن بیان بھی ہے، قصہ بھی آگے بڑھتا ہے اور ایک نئی مسافت طے کر رہا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ قصے کو سنبھالنے اور ربط و قصہ کو نظری اعجاز میں پوری طرح برقرار رکھنے کے لیے ان پچھلے واقعات کو بھی خیم ویرا ہے جس (شعر ۵۳۸-۵۳۹) جن سے قصہ مکمل اور مکمل جاتا ہے اور ان اشعار کی تعداد چودہ ہے۔ یہ خیم کہن کا کمال ہے۔ اس مقام پر جب نکل بکاؤلی تاج الملوک کو نکال کر بھیجے کے لیے من پری کو طلب کرتی ہے تو خیم کا یہ شعر سامنے آتا ہے:

بولی: کھو گیا کیا، کہا: خوب ہے کچھ کیے ہر گئی آئی، کیا خوب

اسی طرح شادی کی پوری جاری کا نقشہ چودہ چودہ شعروں میں اس طرح کھینچ دیا ہے کہ پڑھنے والے کا کھیل اس کی تفصیل کو اپنی نظر سے دیکھ لیتا ہے (شعر ۱۰۰۰-۱۰۱۵) شاہزادہ تاج الملوک بال کو آگ پر رکھ کر مالا بولا ہے۔ وہ آئی ہے اور تاج الملوک کو بغیر محمود کے نکال دیکھتی ہے تو گھبرا کر پوچھتی ہے:

تھا اسے دیکھ کر کہا: ہیں محمود کیا ہو گئی؟ کہا: ہیں

کھلے انشعار کے ساتھ ساری تھیکا تکی کیفیت اور سوال جواب کو ان دو مصرعوں میں سمیٹ دیا ہے۔ اس کے بعد کے اشعار کی بھی یہی صورت ہے۔

بکالی فرخ دین فیروز کے روپ میں، بادشاہ ذریعہ الملوک کے وزیر کی حیثیت سے تاج الملوک سے ملنے آتی ہے جس نے بادشاہ کی دیانت کے بغیر اس کی زمین پر "گلشن نگار" تعمیر کر لیا ہے۔ یہاں ان کے درمیان جو محفل ہوئی ہے اس میں دوحہ نکالنے کے لفظ کے علاوہ کمال انشعار نے حسن بیان کو نکھار دیا ہے: (شعر ۴۷۷-۴۸۷) ایک موقع پر یہ شعر آتا ہے:

پوچھا کہ وہ ہے؟ کہا کہ ہاں ہے پوچھا کہ کہاں؟ کہا یہاں ہے

قصے کے آخر میں بکاؤلی راجا اندر کی مٹی پر بات کو چلی جاتی ہے۔ صبح کے وقت وہ انہیں پر جو مکالہ بکاؤلی اور تاج الملوک کے درمیان ہوتا ہے اس میں تناسب عقلی کے ساتھ ایسا کمال انشعار ہے جس نے ایک طرف قصے میں رنگ بھردیا ہے اور ساتھ ہی قصے کو آگے بڑھا کر اسے دلچسپ بنا دیا ہے۔ اسنے بڑے اور اہم مکالمے میں اشعار کی تعداد صرف تیرہ ہے (شعر ۱۱۴۲-۱۱۴۳) اور یہ اشعار ساری بات کو پوری طرح کھول دیتے ہیں۔

مظہر کشی میں بھی انشعار اور حسنِ ادب کی یہ صورت برقرار رہتی ہے۔ بلی و دلی صرا کا مظہر ہو یا ظلوں صبح کا، ہر جگہ وہ چار شعر میں سارے مظہر کو جا کر کر دیتے ہیں۔ بلی و دلی صرا کا مظہر دیکھیے:

اک چنگے میں جا چڑا جہاں گرد صحرائے دلم بھی تھا جہاں گرد

سایے کو چتا نہ تھا شہر کا حلقا تھا، ہم جانور کا

مرغان ہوا تھے ہوش راہی نقش سب پا تھے رنگ راہی

یار ایک رواں تھی یا وہ رو رو

وہ دھشت کہ جس میں نہ رنگ و نہ

مثنوی میں ایک مقام پر بکاوی کو اس کی ماں قید کر دیتی ہے۔ قید میں جس حالت فریق اور عالم کے کسی میں وہ ہے اور اس کے اہل میں جو اضطراب موج زن ہے اس کی انکی نہ اثر تصویر جسم نے جو شعر میں کھینچ دی ہے (۶۹۹-۷۰۳ء) جس میں فن سے پیدا ہونے والا اثر چوری طرح موجود ہے۔ بعض مقامات پر چھتے آتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ کمرے نے یہ تصویر بنا دی ہے۔ لفظوں سے ذہن کے پردے پر تصویر انکارنا جسم کا کمال فن ہے۔ تاج الملوک میراے طلسم میں ایک چل رہی عبارت گزار دیا ہے کہ یہاں کی طرح کا ایک اڑو پلو ہاں آتا ہے

میرا کھول کے سانپ اک لگا ۱۱۱ اس کالے نے سن زمین پہ ڈالا

جب صبح ہوئی تو منہ میں ڈالا ۱۱۲ کالے نے سن اڑو ہے نے کالا

نیم اگلے شعر (۶۳ء) میں اس منظر کو اٹھ سے جوڑ کر مثنوی کے قصبے میں حیرت کا اضافہ کر کے فنی اثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ فریق کا بیان ہو چار شخصیت کا، خوشی کا موقع ہو چار اصل کا۔ گلے شکایت کی بات ہو چار زندگی کے کسی اور پہلو کی۔ اختصار، تناسب، نقل اور حریت کے ساتھ حسن بیان اس طرز ادا کا کمال ہے جو شروع سے آخر تک ساری مثنوی پر چھایا ہوا ہے۔

تاج الملوک گل بکاوی کو لے کر بلا دہی میں جاتا ہے جہاں بکاوی جو اضطراب ہے اور جیسے ہی پردہ اٹھاتا ہے اس کی نظر سوئی ہوئی بکاوی پر پڑتی ہے۔ نیم اس منظر کی اپنے استاد آمل کی طرح، ایسی تصویر بنا رہے ہیں کہ آج بھی مصور اس کی تصویر بنا سکتا ہے:

پردہ جو چاہا سا اٹھایا آرام میں اس پی کو چلا

ہند اس کی وہ چشم ز کسی تھی چھلتی بکھ بکھ کھلی ہوئی تھی

کھلی تھی جو محرم اس قمر کی بدحوہی پہ سے چاندنی تھی سر کی

لپٹے ہو ہال کروڑوں میں مل کھا گئی تھی کمر۔ لڑوں میں

چاہا کہ بلا گلے لگائے سوتے ہوئے تھے کو بکائے

سوچا کہ یہ زلف کف میں لپٹی ہے سانپ کے منہ میں اٹکی دینی

شعبہ شعر سے خاک نہانے کی بجائے وہ منفرد خصوصیت ہے جس سے آمل کی شاعری مصوروں کو محبت کا رو دیتی ہے اور جسے نیم نے اپنے مخصوص طرز ادا سے اس مثنوی میں مدت کر دکھایا ہے۔

”گزار نیم“ کا وہ حصہ جس میں گل بکاوی کے نظم ہونے کا چا بکاوی کو چلا ہے، فنی اعتبار سے بہت خوبصورت ہے۔ یہاں حسن اختصار، حسن تناسب، نقلی، معنوی اور حسن کلامیہ شعریت کے ساتھ مل کر ایک جان ہو گیا ہے اور طرز ادا گہر منور کر دیتا ہے کہ کوئی عداوت ہے:

جاگی مربع سر کے گل سے ابھی کھبت سی فرش گل سے

منہ دھونے جو آنکھ ملتی آئی نہ آب وہ چشم حوض پانی

دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے بکھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے

گھبراہٹی کہ ہیں کدھر گیا گل جھپٹائی کہ کون دسے گیا بل

ہے ہے مرا بھول لے گیا کون
 ہاتھ اس پر اگر چڑا نہیں ہے
 نرمس! تو دکھا کدھر گیا گل
 سنبل! مرا تازیانہ لانا
 قمرائیں خواہیں صورت سے بید
 نرمس نے نگاہ بازیائیں کیوں
 پتا بھی چپے کو جب نہ چلا
 انہوں میں سے بھول لے گیا کون
 شہنم کے سوا چرانے والا
 جس کف میں دو گل ہوا داغ ہو جانے
 ہے ہے مجھے جاؤں گے کیا کون
 ہو ہو کے تو بھول ادا نہیں ہے
 سون! تو بتا کدھر گیا گل
 شہنم! انہیں سولی پر چڑھانا
 ایک ایک سے پوچھنے لگی ہمد
 سون نے زباں دوا زباں کیوں
 کہنے لگیں! کیا ہوا خدا
 بیکانہ تھا سبزے کے سوا کون
 اوپر کا تھا کون آنے والا
 جس گھر میں ہو گل چراغ ہو جانے

گھڑا رجم کے طرز ادا میں تھکی کی رنگینی بھی شامل ہے اور استعارہ اور حشو کنایہ کا حسن بھی اور یہ سب اختصار کی کسوٹی پر اس طرح کسے آئے ہیں کہ تناسب عقلی کا اثر اس میں فن کی خوشبو پیدا کر دیتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان سارے اختصارات کے ساتھ منظوی متوازن اور پوری طرح رجم کی تفسیر میں راقی ہے۔ عام طور پر کسی شعر کو اس کی جگہ سے ہٹا دیں، جاسکتا۔ یہی طرز ادا "گھڑا رجم" کی عظمت اور اعجاز دیت ہے۔ گھڑا رجم کے طرز ادا میں اظہار کی جوت آسانی ہے اسے رجم نے عام بول چال کی کنسائی زبان سے حاصل کیا ہے۔ موزوں ترین لفظوں کے ہٹاؤ، بندش کی جاتی اور اختصار سے شعر میں کراپے ٹکڑے ہیں کہ ان میں سے بہت سے ضرب لفظی بن گئے ہیں مثلاً

فم راہ نہیں کہ ساتھ دیتے
 اکہ پوچھ نہیں کہ ہانپے چلے
 ہانچی سے خوار ہو چکے ہو
 اب تو سیکو کہ کھو چکے ہو
 واجب نہیں اب تال اس میں
 بھر ہے وہیں تک نہ چپکے جس میں
 کاوش تری ہے ثابت ہے یہ
 سوا بت کی ایک بات ہے یہ
 دو دل جو ہوں جا بھون راضی
 یہ جان لے کیا کرے کا فاضی
 بیٹھا رس دے کو کھلاؤ
 گڑ سے جو سرے تو زہریلوں دو
 کیا لطف جو غیر پردہ کھولے
 چاؤ دو جو سر پہ چڑھ کے بولے
 سن کوئی ہزار تکہ سنائے
 کبھی دے دی جو کبھی سنائے
 آتا ہو تو ہاتھ سے نہ دیتے
 جاتا ہو تو اس کا لم نہ سمجھتے

طرز ادا کا یہ سارا کمال، جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں، اختصار، تناسب عقلی، بول چال کی کنسائی زبان، موزوں ترین لفظوں کی بندش، اور خوب صورت جڑت سے پیدا ہوا ہے۔ اگر رجم تناسب عقلی کا رشید معنی آفرینی سے نہ جڑے تو قافیے کو جان کر تھکن نہ ہوتا۔ قافیے کو سنہال کر دلچسپی کو برقرار رکھنا اسی طرز ادا کا نتیجہ ہے۔ "سرمع اسیر" کی حکایت کو بھی ہم اس مخصوص طرز ادا کی مثال میں پیش کر سکتے ہیں۔ اسی طرز ادا کی وجہ سے شاگردانِ آتش میں سے کوئی بھی آج اعجازِ ہم و مشہور نہیں ہے جتنے پڑتے دیا خضر رجم خارجِ خوب میں نمایاں، روشن اور ممتاز ہیں۔ امد علی شوق قدوائی جیسے استاد

و شائق شاعر نے بھی "ترانہ شوق" کے نام سے "گلزار نسیم" کی تقلید میں ایک منظوم نظمیں نظم کی طرح کامیاب نہ ہو سکے اور اعتراض کیا کہ ترانہ شوق کی تصنیف کے وقت جو طوفان بنگلہ میں نے کھایا ہے اس کا یقین اور اب فہم کو خود ہی ہو سکتا ہے اور گویا میری جانب سے مقابلہ نہیں تھا بلکہ تقلید تھی لیکن نسیم کی سلاست، فصاحت نے جو صلی کو اس قدر پست کیا کہ اب ایک نئی منظوم جہ (میر) حسن کی نظر میں نہ لگی ہے اور اس کو حسن کے رنگ سے چھایا ہے..... خاص جہ بھی ہے کہ نسیم مرحوم کے رنگ کا انحصار کر کے میں پیچیدہ ہو چکا تھا" (۳۱)

معرکہ "چمکست و شرر":

"گلزار نسیم" کا مطالعہ تو یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن نسیم کی وفات ۱۳۶۱ھ/ ۱۸۳۵ء کے کوئی ساٹھ سال بعد، نسیم اور گلزار نسیم کے تعلق سے ایک ایسا معرکہ جو وہیں آیا جو تاریخ ادب کا حصہ بن گیا ہے اور جسے یہاں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

انیسویں صدی اور دسویں صدی کے اوائل میں چارادہی مصر کے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک انشا و صحافی کے درمیان، دوسرا غالب اور شاگردانِ قلم کے درمیان، تیسرا عبدالغفور خاں نساخ اور اعلیٰ لکھنؤ کے دو مہمان اور چوتھا انیسویں صدی کی ایک تصنیف "گلزار نسیم" کے تعلق سے ۱۹۰۵ء میں چمکست و شرر کے درمیان۔ تین کا ذکر اپنی جگہ ہر آچکا ہے جو تھے کی تفصیل یہاں درج کی جاتی ہے۔

قصہ یہ ہے کہ جنوری فروری ۱۹۰۵ء میں چمکست نے "گلزار نسیم" کا نیا ایڈیشن، اس پہلے ایڈیشن کو بنیاد بنا کر جو دیا غفر نسیم کی زندگی میں ان کی تصحیح کے ساتھ ۱۳۶۰ھ/ ۱۸۳۳ء میں شائع ہوا تھا، مرصع کیا اور اس پر ایک طویل مقدمہ لکھا۔ اس مقدمہ میں جو جوان چمکست نے اپنے اس مضمون کا کم و بیش سارا مواد جو دیا غفر نسیم کے بارے میں رسالہ "تشمیر و رین" کے فروری ۱۹۰۳ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا اور جو "مضامین چمکست" میں "چندت و دیا غفر کو ل نسیم" کے عنوان سے آج بھی مثال ہے، نافذ کیا اور نہ صرف نسیم کو آگے بڑھانے کے لیے پہلے سے کام لیا بلکہ مثالے میں مستحق ستادوں کو کرانے کی کوشش بھی کی مثلاً امانت لکھنؤی کے بارے میں لکھا کہ "امانت کے حسب فضلی کا شوق جنون کے درجے تک پہنچ گیا ہے لیکن چونکہ ہاں پر قدرت کاملہ حاصل نہیں ہے اور طبیعت میں منتحلی کا جو اثر نہیں ہے لہذا جو شعر اس رنگ میں کہا ہے اسے چارہ کرشی آتی ہے" (۳۲) پھر امانت کے دو شعر مثال کے طور پر پیش کر کے لکھا کہ "سبحان اللہ کیا حسب الفاظ ہے، نسیم بحسب اور نسیم طاسختے تھے۔ اس شعر کا مصنف نسیم شاعر ہے" (۳۳) دوسری مثال میں لکھنؤ کے محترم استاد اعلیٰ شوقی کی منظوم "ترانہ شوق" کے بارے میں، نسیم اور شوق کا ایک ایک شعر دے کر لکھا کہ شوق نے بھی "اس رنگ کے شعر کہے ہیں مگر لفظ خن قائم نہ رکھ سکے..... خن شناس ہاسختے ہیں دلوں شعروں میں اندامیر سے اورا ہانے کا فرق ہے" (۳۴) اس کے بعد دوست علی خلیل، خواجہ سید محمد دعدا، آقاب الدار غولپہ اور شہ علی خلیل کا ایک ایک شعر دے کر لکھا کہ "حسب الفاظ کا طاسخت کے ساتھ باہر ایک امر و شمار ہے..... نسیم سے بھی مناسب الفاظ کے ساتھ لفظ خن قائم نہیں رہ سکی ہے..... لیکن اس قسم کے اشعار ادبی صمد سے زیادہ نہیں گئے لہذا قابلِ معافی ہیں" (۳۵)

تھو انجیم کے قصار کی قریب کرتے ہوئے اس کا مقابلہ مثنوی "سحر الہیان" (آخر صحن) سے کیا اور لکھا "سحر صحن کی مثنوی میں معاملہ برعکس ہے۔ اس میں ہر مضمون کو ضرورت سے زیادہ طول دیا ہے اور جس کی مثنوی کا بڑا عیب ہے۔ علاوہ دوسری جیم کے کلام میں وہ پہنچی اور ترکیب میں دو حسانت ہے کہ اکثر اشعار کی بدش "قل" میں "فیض" کا رد وچ یاد دلاتی ہے۔" واقعی کیا یہ حرکت کام ہے؟" [۳۶] پھر مثالوں سے اپنے زیادہ نظریکی وضاحت کر کے لکھا کہ "انجیم کی زبان بھی نہایت سلیس و پاکیزہ ہے اور اسے لکھنے کی کمالی زبان سمجھا جاتی ہے" [۳۷] یہ بھی لکھا کہ "جہاں منصف حواصن نے تھو انجیم کی قدر دانی سے آجاری کی وہاں اکثر مثالوں میں اس بارخ کی مثال دانی کا ناسخ کر رکھی۔ ان حضرات نے پہلا اپنی صحت کے موافق انجیم کی شہرت پر خاک ڈالنے کی فکر کی ہے۔ چنانچہ اب تک اکثر لوگ کہتے ہیں کہ آ نقل نے یہ مثنوی کہ کریم کو دے دی تھی۔۔۔ حالانکہ جن شاس جانتے ہیں کہ جس رنگ میں "تھو انجیم" کی گئی ہے اس رنگ میں آ نقل نے اپنی زندگی میں ایک شعر نہیں کہا" [۳۸] آگے چل کر ان اعتراضات کا جواب دیا ہے کہ "مولانا حالی نے "مقدمہ شعرا و شاعری" میں انجیم پر کیے تھے۔ جہاں جواب نہ بن چڑا وہاں شعر میں قریب کر کے اسے ایک ہی صورت دے کر لکھا کہ "اصل شعرا اس صورت پر ہے۔۔۔۔۔ ابھی لکھنے میں ایسے بزرگ موجود ہیں جن کو قریب قریب کل مثنوی حفظ ہے۔ ان کی زبان سے یہ شعرا ہی صورت پر بنا گیا" [۳۹] حالانکہ چکھتے لے مثنوی تھو انجیم کے پہلے ایہ نہیں (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۳ء) کو بنا دیا جا کر گھج کے ساتھ جدید ایہ لکھن کی صورت میں مرثیہ کرنے کا دعویٰ کیا تھا اور اس میں یہ شعر اسی طرح ملتا ہے جس طرح حالی نے "مقدمہ" میں دیا ہے۔

حالی کے اعتراضات کا جواب دیتے اور حالی پر اعتراض کرتے ہوئے چکھتے نے لکھا کہ "مولانا حالی کا ان اشعار کو بے معنی قرار دینا اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ مولانا موصوف اصولی شاعری سے بے خبر ہیں" [۴۰] اس کے بعد "ایوان انجیم" کے بارے میں اپنی رائے پیش کرتے ہوئے لکھا کہ "انجیم کی غزلوں کا چھوٹا سا دیوان بھی ہے لیکن ناقام۔ بہت سی غزلیں جو تکلف ہو گئیں، ان کا نام دیکھنا بھی اس دیوان میں نہیں ملتا۔ سن رسیدہ حضرات سے معلوم ہوا کہ چند غزلیں اکثر اصحاب نے اپنی تصنیف کیں اس دیوان میں دکھادی ہیں۔ یہ صفت کریم و دانش کا خالص مضمون ہے مگر یہ غزلیں صاف انجیم کے کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں۔ چونکہ انجیم کی ولادت کے نسبت روز بعد یہ دیوان شائع ہوا لہذا لوگوں کو اس دست احمدی کا موقع ملا" [۴۱] غزلیات انجیم کے بارے میں لکھا کہ "اس میں شک نہیں کہ انجیم کا کلام آ نقل و نایح، ذوقی و غالب کے کلام کا ہم پلہ نہیں ہے۔۔۔۔۔ لیکن غزل کوئی کے میدان میں انجیم، اردو صبا و طیرہ سے پیچھے نہیں ہیں۔ انجیم استادوں کی ہم طرح غزلوں کے انتخاب و رچ ڈال ہیں" [۴۲] اور اس طرح انجیم کو اپنے مضمون میں غزل لکھا استادوں کی صف میں گھڑا کر دیا۔

اس کے بعد لکھا ہے کہ "شاعری کا رنگ تو دیکھ چکے، باب طریقت کا رنگ ملاحظہ ہو" [۴۳] طریقت کا رنگ دکھاتے ہوئے انجیم کی طریقت و بذل گئی، تجزی ذہن و ذکاوت، شیخ، حاضر جوابی کی مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہوئے آ نقل کی زمین میں بھر کسی شہادت کے انجیم اور استاد آ نقل کے مصلحہ نقل کیے ہیں، لکھا ہے کہ "آ نقل بھی اس مشاعرے میں موجود تھے۔ انھوں نے انجیم کی بہت قریب کی اور کہا کہ میرا مطلع اس کے آگے کر دے" [۴۴] آگے چل کر ایک اور واقعہ لکھا ہے کہ ایک مرتبہ "کبھی مشاعرہ کی صحبت تھی۔ یہ (انجیم) بھی وہاں موجود تھے۔ نقل مشاعرہ شروع ہونے کے شیخ نایح نے ایک مرتبہ ان کی طرف مخاطب ہو کر کہا کہ چنڈ تھی ایک مصرع لکھا ہے، "اور مصرع نہیں ہو جیتا کہ ہر شاعر

ہو جائے (یاد رہے کہ یہ سب کچھ گویا شیخ تاج (م ۱۳۵۳ھ/ ۱۸۳۸ء) نے جو جوش نسیم (پ ۱۸۱۱ء) سے کہا تاج نے مصریہ پنجاب شیخ نے مسجد بھارسار بت خاند کیا۔ ان کے سوا سے مصریہ لکھنے کی دہائی کی یہاں دوسرا مصریہ تاج تھا جب تو اک صورت بھی تھی اب صاف دیرا نہ کیا۔ اس مصریہ کا مشاعرہ تھا کہ ماخرین جلت پھر گئے۔ شیخ تاج نے شاعری کی آڑ میں مذہبی چٹ کی تھی لیکن نسیم نے غصہ کر دیا "۳۵" چکوست کے دیا ہے میں دی ہوئی اس قسم کی بیوہ روایات ہیں جنہیں رشید حسن خاں نے "فرضی قہقہے" کہا ہے (۳۶) اور قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "تاج کی" شاعری کی آڑ میں مذہبی چٹ اور ان کے مصریہ کے لیے نسیم کا مصریہ مجھ بچا پانا انسان بھل ہے۔ میرا بدعا نہیں کہ چکوست اس داستان کے واضح ہیں مگر بطوری چیز ہے۔ نگار واقعی جو کسی طرح قابل قبول نہیں اس کی بدولت دیا ہے میں متدرب ہو گئی ہیں "۳۷" اور اس مصریہ اور شعر کے بارے میں قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ "وہ شعر جس کا ایک مصریہ بھول چکوست تاج کا اور دوسرا نسیم کا ہے۔ دراصل میرا غلطی علی کا ہے اور مدت کہ میر حسن میں ہے جو اس وقت وجود میں آیا جس وقت تاج کم عمر تھے اور نسیم کو اس دہائی میں آنے میں بہت دیر تھی۔ الحاق کے خلیفہ فرق کے ساتھ میرا غلطی علی کا مطلب یہ ہے:

تو بت زاہد نے کیوں مسجد یہ بت خاند کیا جب تو اک صورت بھی تھی اب صاف دیرا نہ کیا
 لطف یہ ہے کہ نسیم کے استاد بھائی دہ کے یہاں بھی یہ مطلع لکھوں کے تاج قابل اشتا (فرق) کے ساتھ ملتا ہے
 ٹوٹے بت مسجد بنی مسار بت خاند ہوا جب تو اک صورت بھی تھی اب صاف دیرا نہ ہوا

[۳۸]

اسی طرح نسیم کی ذکاوت و سلامتی دکھانے کے لیے، مجدد روایات و واقعات چکوست نے اپنے دیباچے میں درج کیے ہیں، ان کا بھی کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا۔ غرض کہ مشنوی "گلزار نسیم" کے دیباچہ چکوست میں وہ سارا اشتعال انگیز و معاندانہ مواد موجود تھا جس سے مسرکہ شر و چکوست کی غیاورچی اور آج کل کے سارے تجارح کی تلمذت کھڑی ہوئی۔ رشید حسن خاں کی بھی یہی رائے ہے کہ "اس روئل کی ڈسے داری حقیقتاً نسیمی (چکوست) پر مبنی ہوتی ہے" (۳۹) ۱۹۰۵ء میں "گلزار نسیم" مرتبہ چکوست کا نیا ایڈیشن شائع ہوا تو مولانا عبدالحلیم شرر نے مارچ، اپریل اور جولائی ۱۹۰۵ء کے "دلگداز" کے شماروں میں اس پر "ریویو" شائع کیا جس میں یہ لکھا کہ "گلزار نسیم اردو کی ایک عجیب و غریب مسرکہ آرائی ہے۔ اس کے نگار کے الحاق سے دیکھا جائے تو وہ ان تھمبوں میں ہے جس سے کہ ہر مصریہ شاعری کو اپنی اسی صدی و دوسری کی عمر میں شایہ ہی دو چار نصیب ہوئی ہوں گی لیکن اس کے ساتھ ہی اس کے معائب پر نظر ڈالی جائے تو اس سے زیادہ محبوب کسی اردو نظم میں نہیں ہیں..... اردو کے شعرا کا خاصہ ہے کہ وہ زیادہ تر عقلی بحثوں میں چڑے ہو جاتے ہیں اور جس کے کلام میں ہلکے لفظی بھی بگل آتی ہے اس کا کام مٹ جاتا ہے۔ ۵۰۰ اس تھرے میں شرر کا انداز مصداقاً ہے۔ انھوں نے ایک ایک کر کے چکوست کی بات کا جواب دیا اور لکھا کہ دیا چہ میں چکوست نے جس طرح "تھکنے کے بعض مشہور و معروف اور مستند شعرا کے مقالے کی کوشش کی ہے اور جنھیں ان غیر مستحق کلام کی غیاور پر جس سے یہاں کے تمام شعرا نے حال آ آ کر شایہ..... محققین کے نزدیک بالکل بے غیاور ہیں اور اتنی وقت ہرگز نہیں بکھینچ کر قرین میں لائی کہ نسیم (۱۵) اس کے بعد شرر نے یہ بتانے کے لیے کہ "گلزار نسیم" کی زبان "تھکنے کی مسلم و مستند زبان" نہیں ہے، زبان و بیان کی ان الحاق کی نشان دہی کی ہے جس میں مشنوی میں نمایاں ہیں۔ شرر نے مثالوں

سے تیار کر۔ بعض الفاظ کا مطلب ہی نہیں سمجھ میں آتا۔ بعض الفاظ میں "ضروری الفاظ" سمجھنے سے مطلب پیدا ہو گیا ہے۔ بہت سے اشعار میں عقلی لطائف ہیں، مگر الفاظ کے حرکات غلط ہو گئے ہیں، ان کے معنی غلط لے گئے ہیں، یا سبک لگانے کا استعمال ہو گیا ہے، ان میں تو میر کا سہ کی یاد رکھنی قسم کی غلطی ہے" (۵۴)

روایہ (تیسرا) میں ان غلطیوں کو واضح کرنے کے لیے "نگارہ جم" کے اشعار سے مثالیں دی گئی ہیں مثلاً "۱۔ کہہ کہہ بچوں کا میں کیا نہاں"۔ "پتہ" "پتہ" سے بچے پان کے مڑے داد" میں بچوں اور بچے بچہ تھک کے استعمال کیجے گئے ہیں جو "لمر صبح ہی نہیں بلکہ غلط ہے"۔ اسی طرح ان دوسروں میں "۲۔ نکاحے ہی میل کا کھنک پایا" اور "۳۔ وہ پہنچتی تھی سب صبح قوتی" میں "نخل" کی جگہ نخلِ نغم کر دیا ہے جو غلط غلط ہے۔ اسی طرح اس شعر میں:

بادل سا وہ بحر آسماں جوں نخلی سی لہر سے قائم آغوش

شرع نے لکھا کہ "قطع نظر اس کے کہ پہلا مصرع بہت بھولتا ہے لہذا کی جگہ پر بھی ہائے تحریک کے ساتھ سوزوں کر دیا گیا ہے، جہاں دو میں غلط ہے" (۵۴) اسی طرح شرع نے لکھا کہ اس شعر میں:

جاگی تو سب اس کے جوی کی جھیں اندر کے دکھائے کی پری جھیں

"پری کی جگہ پر یاں چاہیے جوں نہایت اصل قسم کی غلطی معلوم ہوتی ہے" (۵۴)

پھر اسی مثالیں دی ہیں کہ چیکوس نے اپنے نئے ایڈیشن میں بہت سے مقامات پر کج کو غلط بنا دیا ہے مثلاً

قسمت سے ملے جا پہ دامن چتر کے تے دبا ہے دامن

چیکوس نے اصلاح میں "مفر" کو "مفر" کر دیا ہے۔ اسی طرح "نگارہ جم" کے اس شعر:

وہ مستی سے فسانہ کوئی ہتھیلی چ پاندنی سی سوتی

کے دوسرے مصرع میں "پاندنی سی" کے بجائے "پاندنی میں" کر دیا ہے جس سے شعریت برباد ہو گئی ہے اور شرع کے الفاظ میں "انہوں نے اصلاحوں سے مشغولی کو بہت بڑے اور گہرے غلط لگے ہیں" (۵۵)

مارچ اور اپریل ۱۹۰۵ء کے "نگارہ جم" میں شرع کا نیا ہیرو (تیسرا) شائع ہوا تو اس کے بعد یہ بحث دوسرے رسائل و جرائد میں بھی چھڑ گئی اور شفیق ہادی حسین کا "ادب و شج" بھی اس بحث میں کو بیڑا دینا شفیق ہادی حسین نے مارچ ۱۹۰۵ء کی اشاعت میں "جم" کی رنگین بیانی اور حضرت شرع کی شہرہ فطانی کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور اسی کے ساتھ اس بحث کا رخ طرز و حواص اور تنقید و تنسیق کی طرف ہو گیا۔ وہ درایات جو بزرگوں کے فرضی حوالوں سے چیکوس نے اپنے دیباچے میں لکھی تھیں اور جن کو شرع نے اپنے حوالہ بالا راجع میں مسترد کر کے اس قسم کے نئے فرضی قصے گزرتے تھے ان کا اعداد "ادب و شج" کے شفیق ہادی حسین کے مضمون میں یہ ہو گیا۔

ہم سے ایک مستغرباتی کہتا تھا کہ یہ مشغولی اصل میں مصحفی کی کہی ہوئی تھی۔ مصحفی نے یہ مشغولی آتش کو سے دی

تھی کہ تم اپنے نام سے چھاپ دو مگر آتش نے خدا جانے کس وجہ سے یہ مشغولی اپنے نام سے شائع کرنی

مناسب نہ تھی۔ انہوں نے باری باری اپنے سب شاگردوں سے کہا کہ بھی تم اپنے نام سے چھاپ دو بلکہ

فطیل سے باصرہ کہا کہ اس کا نام نگارہ فطیل لکھا ہو گا مگر سب نے اس مشغولی کو یاد نہ تھوڑا کیا۔ جم چونکہ بعد

تھے انھوں نے اس مشغولی کو اپنے نام سے چھپانا قبول کر لیا۔ یہ بیانی (خدا شفیق یا مرزہ) آتش کا خاص کام

تھا۔ ایک دن مصرعہ اصلاح تھا کہ آتش نے نکل دیا تھا جان کیا۔۔۔۔۔۔ (۵۶)

اس کے بعد کم و بیش ہر شمارے میں گھراؤ جم اور شر کے تعلق سے کچھ نہ کچھ لکھا اور لکھوا دیا جانے لگا۔ چکوست نے اپنے نام سے جس مضامین لکھے ایک سولہ نام صرف سوہانی کے ”اردو نے معنی“ (جلد ۵، باب ۱۰، جولائی ۱۹۰۵ء) میں۔ دوسرا ”اردو بچ“ (مطبوعہ ماراگست ۱۹۰۵ء) میں اور تیسرا بھی ”گود بچ“ (مطبوعہ ستمبر ۱۹۰۵ء) میں۔ چکوست نے ”اردو بچ“ (۱۷ اگست ۱۹۰۵ء) میں لکھنے کی جگہ یہ جان کی کہ ”گود بچا پر مل کے“ (دنگلا) میں جو اعتراضات شر نے ”گھراؤ جم“ پر شائع کیے تھے ان کا جواب ”گود بچ“ میں لکھ دیا گیا تھا لیکن ”اردو نے معنی“ کے وقت پر نہ شائع ہونے سے اکثر قریب پند و طبعوں کو مختلف افواہیں اڑانے کا موقع ملا لہذا یہ مناسب معلوم ہوا کہ اس مرتبہ اردو شائع ۱۹۰۵ء کے ”دنگلا“ میں جتنا وہ اعتراضات حضرت شر کے نام سے شائع ہوئے ہیں ان کا جواب ”اردو بچ“ میں دیا جائے۔ [۱۵ جولائی اور ”اردو بچ“ (۱۳ ستمبر ۱۹۰۵ء) کو ان مضمون رقم ۱۹۰۵ء کے ”اختلاف“ نامی رسالے کے جواب میں لکھا گیا۔ چکوست کا مضمون ”گھراؤ جم“ ”مطبوعہ“ ”اردو نے معنی“ (جولائی ۱۹۰۵ء) جالسا اور معیاری مضمون ہے جس میں چوری سمجھ کی ہے چکوست نے دلائل و براہین کے ساتھ شر کے مکرر بلا مضمون کا جواب لکھا ہے۔ اس میں ”گھراؤ جم“ کے علاوہ ”دیوان جم“ کا بھی دفاع کیا گیا ہے اور پھر گھراؤ جم کے اٹھاؤ پر وہ زبان و بیان کے تعلق سے جو اعتراضات شر نے کیے تھے ان کا بھی محول جواب دیا گیا ہے مگر شر نے اس شعر پر:

ساوا آ نکھوں کی دیکھ کر پسر کی
چٹائی کے چرے پر نظر کی

یہ اعتراض کیا تھا (دنگلا پر مل ۱۹۰۵ء) کہ ”چٹائی کے چرے پر نظر کرنے سے کیا مراد ہے“ [۵۸۱ چکوست نے لکھا کہ ”چرے پر نظر کرنا“ شادی و رات کی اصطلاح ہے۔ چرہ نام کے معنی میں استعمال ہوتا تھا اور یاں لیے کہ جس شخص کا ہم دفتر میں لکھا جاتا تھا اس کے ساتھ اس کا لفظ خال بھی لکھا جاتا تھا۔ ”نظر کرنا“ دوسری اصطلاح ہے۔ اگر کسی شخص کا ہم دفتر سے کات دیا جاتا تھا تو اصطلاحاً لکھا جاتا تھا کہ اس کے چرے پر نظر کر دی گئی۔ اب بچ ”چٹائی کے چرے پر نظر کی“ کے معنی صاف ہیں [۵۹۱] اسی جوابی مضمون میں کئی مقامات پر یہ بھی ہوا کہ جہاں چوری طرح جواب نہ دینا چاہا وہاں چکوست نے کتابت کی غلطی کہہ کر اسے غور سے کر دیا مثلاً اس شعر پر:

سن کے قیدی کی زار تالے
دلخیر کے بچ سے نکالے

شر نے یہ اعتراض کیا تھا کہ ”ناک نہ دلخیر کے لیے بچ نکال دالے مگر اس سے یہ مطلب کیوں کر نکلا کہ بکالی کے پاؤں سے دلخیر نکال لی؟“ [۶۰۱] چکوست نے جواباً لکھا کہ ”یادے معروف کے بدلے یادے بھول یاں کے برعکس لکھ دینا کا تھوکی کی عام غلطی ہے..... اصل شعر یوں ہے:

سن کے قیدی کی زار تالی
دلخیر کے بچ سے نکالی“ [۶۱۱]

اردو تالی کی غلطی سے یہ شعر بن گیا:

درواہم میں سب جاتے ہیں روڑو شب یاں
دن اٹک رہے یاں ہیں شب زار تالیاں
یہاں چکوست نے مصرع کو بدل دیا ہے۔ مگر ارجم کے پہلے ایڈیشن کے مطابق پہلا مصرع یوں ہے۔ سن کی قیدی کی زار تالی۔

شر نے لفظ ”محل“ پر اعتراض کیا تھا اور اسے غلط قرار دیا تھا۔ چکوست نے لکھا کہ ”محل“ کھاتے ہی محل کا اصلک پایا یا بچ وہاں قحی جب محل لکھی ہے ”یہ اعتراض اس اصول سے ہے غری ظاہر کرتا ہے کہ شاعر اصطلاحی

صورت پر ظلم کرتا ہے جس صورت سے کہ وہ اہل زبان پر جاری ہوتے تھے، محض لغت کی بیرونی شاعر کے لیے ضروری نہیں ہوتی۔ یہ بات اگر لغت کی رو سے فتن درست ہے لیکن شرفائے نگین کی زبان پر اس لفظ کا بھی منطقت جاری ہے۔ (۶۳) اور مثال میں واحد علی شاہ اختر کی مثنوی درج ذیل ہے: یہ شعر فتن کیا ہے۔

گھر میں میرے بھی اے فتن احوار آوار فتن کے ہیں نمودار

اسی طرح "لہو" کے استعمال پر شرفائے جو اعتراض کیا تھا کہ یہ لفظ "لہو" ہائے فتن کے ساتھ۔ یکجہ سے لکھا کہ "ایک حد تک وہی جواب ہے جو اس سے پیشتر کے اعتراض کے بارے میں لکھا گیا ہے اور وہ شعر نسیم کی تائید میں سنا درج ذیل ہیں:

شب لہا چاہتا جو وہ رعب قرپانی میں کہنے بہتاپ سے فتن حق میرپانی میں

(میر)

میر میر چڑھ رہی ہے کالوں کی ہو لکھا دو دم اپنے ہالوں کی (۶۴)

(نواب مرزا شوق)

یکجہ سے اس مضمون کا لہجہ عجیبہ اور جواب، انداز کے ساتھ، عالمانہ ہیں لیکن اب یہ بحث دوسرے درجہ مسائل و اعتبارات اور خاص طور پر "کوہہ فتن" میں آنسو جانے کے بعد اپنا رنگ بدل رہی ہے شرکی تحقیر کی بھی کم ہو جاتی ہے اور یکجہ سے کا لہجہ بھی بدل جاتا ہے۔ جو کہہ کرنا اور لکھنا قیاد تو ہو چکا تھا۔ اس بحث میں تحقیر کی رو میں، زبان، و جبہ آصلی مدکن پر جو، تہذیب، عقل، ریاض الاخیار، تفریح، احوال، عیاشی، یار و فیروہ شامل تھے اور ممتاز ذرا دیوں اور شاعروں میں حسرت موہانی، ابو علی شوق، شاد، گھنوی، سادق، علیل، حسن علیل، مہاسن، کسٹنوری، مظہر الحق، دہلوی، نسیم، برہم، ملاؤ کرچ، بہادر و فیروہ شامل تھے۔

یکم اگست ۱۹۰۵ء کے "اتحاد" میں عبداللطیف شرف نے لکھا کہ "گھڑا نسیم" پر ہم نے راج کیا اور مہذب طریقے سے چیلک کو بتایا کہ اس مثنوی میں باوجود ہزار باتوں کے مصداق عیاشیاں ہیں اور اس کی زبان نگین کی مستند زبان نہیں۔ اس بحث کو کوہہ فتن سے نہایت ناپاک اور گندے طریقے سے اٹھایا اور ہم نام ہیں کہ ہماری جگہ سے مہذب چیلک کو ایسے بے ہودہ اور ناپاک الفاظ سننے چہ ہے۔ اس کے جواب میں دیکھی ہی بد فتنی خود بھی کھار کر لیتا اور کام نہیں۔ اس معاملے کو شفی سجاد حسین صاحب کی جسمانی معذوری کے ساتھ ایک اخلاقی اور روحانی معذوری خیال کر کے غیر قابل لحاظ سمجھتا ہوں اور وہی کہوں گا جو ایک شہدے کے مقابل میں ہر شریف آدمی کو کرنا چاہیے۔ آپ کے مکان کے سامنے ایک شہدا گڑا ہوں گے گا لیاں دے گا تو آپ اپنا دروازہ بند کر لیں گے۔ لیکن نسیم کے کلام پر راج کرنے کا جو سلسلہ "دنگلاد" میں جاری کیا گیا ہے وہ براہ جاری رہے گا۔ (۶۵)

۱۰ اگست ۱۹۰۵ء کو "کوہہ فتن" میں شفی سجاد حسین نے "کوہہ فتن" سے شرفازہ کے عنوان سے اپنے مضمون میں لکھا: "اس مرتبہ "اتحاد" میں جناب مولانا عبداللطیف صاحب شرف، خادم قوم، اور ایک نکتہ پروردہ سائنس الیغیر پروردہ صحت وائے بزمعال "دنگلاد" و اتحاد وائے بزمستان (المورخ وائے بزمستان و العرفان و مصنف ہدایا صحت) نے ہم کو شہدے کا خطاب دیا ہے۔ عورت و لڑکا (۶۵) "جنت کی ڈاک" کے عنوان سے ایک اور سلسلہ کوہہ فتن میں شروع کیا گیا جس میں مرحوم شعرا کی طرف سے گھڑا نسیم کی حمایت اور عبداللطیف شرف کی مخالفت میں مضامین ابھرنے لگا شروع

کے جاتے تھے خلا ۱۲ جولائی ۱۹۰۵ء کو بلوچی کوہاں صاحب بھٹی کی ایک دینی منزل شائع کی گئی جس کے دو شعر یہ تھے: (۶۶)

محل فصاحت ہے شاعروں کی لغت ہو ملاؤں کو مبارک
جو محل سننے کی آرزو ہے وہیں فرنگی محل میں جا کر
غلاب مٹی ہے شاعروں کی اجڑا گیا شہر نکستو کا
زہاں قحی مصحف جہاں کی وہاں رہائی ہے جہاں آ کر

”ادبہ فی“ تو قحی ہر طرف طرافت کا قیام۔ اب یہ ساری بحث طرافت، منظر ہیں اور قحی چوٹی پر بیٹھ گئی۔ محدود خطوط جنت سے خود بخود علی آفتاب کی طرف سے لکھے اور شائع کیے گئے۔ ان خطوط کا اعزاز تا ہے کہ یہ یاد تازہ پنڈت برج نائن پیکسٹ نے لکھے ہیں۔ رشید حسن خاں کا بھی یہی خیال ہے کہ ”جنت کی آڑک والے محل پیکسٹ ہی کے لکھے ہوئے ہیں“ (۶۷) ان تحریروں میں عبدالعلیم شرکی تصانیف: شاعری اور دہلیوں وغیرہ کا تجزیہ کر کے ان کی کمال اجاری اور بے ادبی سے لکھے ہیں۔ کم فروری ۱۹۰۶ء کو ادبہ فی میں ”سال نو کا انوکھا خطاب“ کے عنوان سے مٹی ہادھیں کا ایک مضمون چھپا جس میں مولانا شمس الدین علی کی سرکار سے سال نو کی جنتیت کا امر از بلیغ کیا اور لکھا: ”چنگیز آپ کی خدمات اور کمالات کو کون کون جہاں ایک خطاب سے آپ کی تسکین نہیں ہو سکتی تھی، اس خیال سے محدود رہا میں آپ کے سر پر امر از کا پتلا پہلایا جاتا ہے کہ پہلی جنوری ۱۹۰۶ء سے آپ کو ایل کے خطابات ملنا ہوئے۔ اعلیٰ اعلیٰ، فصیح بکری، مٹی، الطیر، غنائش الملک، طبلہ نواز جنگ، نائن کاظمہ آف آف، دلی آف آف، پدما صحت۔ تانیا یہ کہ کس ضرب کو دشمن سے آپ کی سلامتی ملی گئی؟“ (۶۸)

اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ بحث کس انداز سے شروع ہوئی تھی اور اس کی جان کہاں جا کر ٹوٹی۔ جنتہ اولیٰ مصر کے اس مضمون میں مولانا دہلی و دہلی و دہلی کی کچھ میں جلسہ لکھے۔ افتاد مصنفی کے مصر کے کا بھی یہی حشر ہوا اور غالب و قحیل کے جگڑے کا بھی یہی انجام ہوا۔ ”مصر کے شہر پیکسٹ“ میں ان مضامین کو نکالنا امر تب کیا گیا ہے جن کا ہر ایک پیکسٹ کی طرف ہے۔ شمس کا خط نظر صرف خود ان کے تین مضامین سے واضح ہوتا ہے۔ مولانا شرکی حمایت میں جو متعدد مضامین لکھے گئے تھے وہ مصر کے شہر پیکسٹ میں شامل نہیں ہیں۔

۱۹۰۶ء میں دہلی دہلی دہلی دہلی کی دلچسپی اس بحث امر کے سے کم ہوتی ہو گئی۔ لانے والے اور ان کے قلم تک کر خود ہے اور اس طرح یہ مباحث تاریخ کی جہاں میں جا کر۔ اس مصر کے میں گزرا نیم کا طرح طرح سے تجزیہ ہوا اس کے محبوب اور خودیاں نمایاں ہوئیں۔ زبان و بیان کے بہت سے پہلو سامنے آئے اور اس کے ساتھ ”گزار نیم“ کی تخلیقیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اس کا ہیئت کے لیے تاریخ ادب میں مقام متعین ہو گیا اور پیکسٹ کی یہ بات کہ ”ہائے دوام کے دربار میں نیم کو مصر کے برابر کر لی“ (۶۹) تسلیم کر لی گئی اور آج تک نیم اسی کر رہی ہے جسکی ہیں۔ اب نیم کی خطبیاں بھی خطبیاں نہیں، ہیں اور اہل لغت انھیں تسلیم کر کے ان ہی کے شعر محال میں پیش کرنے لگے خلا۔

ہرے ہرے باغ دکھانا آج ”نور اللغات“ میں موجود ہے اور نیم ہی کا شعر محال میں دیا گیا ہے

دکھانا نہ لکھے ہرے ہرے باغ
خسپے کی گرد میں کیا ہے جز داغ

نئے ادب نے پیش اسی طرح زبان کو بدلا اور آگے بڑھایا ہے۔

نصیم نے اپنے چاروں طرف بولی جانے والی کھنٹی کی زبان کو ”گلزارِ نصیم“ میں بدلتا ہے۔ اس میں جو فارسی نظر آتی ہے وہ کھنٹی کے تہذیبی مزاج اور تخلص لکھی کے استعمال کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ درج ذیل فارسی زبان اور روزمرہ دھار اور ضرب الامثال سب میں بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔

اس دور کا عام زمانہ جو شاگردانِ تاریخ، رشک، وزیر، تاجروں وغیرہ اور شاگردانِ آفتاب، رستم، صبا، آغا، شرف اور غنیم کی اس مشقی میں ملتا ہے، زبان کی شاعری کی طرف ہے۔ جو وقت کے ساتھ بدلتا اور دلی تک پہنچتا جا رہا ہے۔ پیر، جوان، نواب مرزا شوق کی منظومیں میں اور نچاؤ لگایاں جاتا ہے۔ اس زمانہ کو آفتاب نے نصیت دی تھی اور ان کے شاگردوں نے اسے آگے بڑھایا تھا۔ اس گل میں شاگردانِ تاریخ بھی ان کے ہم خیال تھے۔ یاد رہے کہ نواب مرزا شوق بھی آفتاب ہی کے شاگرد تھے۔ آغا شرف نے ”افسانہ کھنٹی“ میں شوق کے بارے میں بھی لکھا ہے۔

یہ شاگردِ آفتاب کے ہیں نام در
شریف و صبا، آغا شوق میر
انگلے باب میں ہم نواب مرزا شوق کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] دیوانِ گلزارِ نصیم، چندتہ جی نرائن پبلسٹ، مشمولہ مہاراجہ گلزارِ نصیم، ص ۲۶، مطبع لوگنکر رکنی، لاہور ۱۹۳۲ء۔

[۲] ایضاً [۳] ایضاً

[۴] گلزارِ نصیم، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۳، انجمن ترقی اردو دلی (بند) دلی ۱۹۹۵ء۔

[۵] اردو دین، علی اوسط رشک، ص ۳۱۵، کھنٹی ۱۳۹۳ھ/ ۱۸۴۷ء۔

[۶] دیوانِ نصیم، دیوانِ گلزارِ نصیم، مطبع صدقہ العلوم، میرٹھ ۱۸۸۴ء۔ یہی دیوان میں نے مطالعہ نصیم کے لیے استعمال کیا ہے۔

[۷] ”گلزارِ نصیم“ کے مطالعے کے لیے میں نے رشید حسن خاں کی مرتبہ مشقی گلزارِ نصیم، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند دلی ۱۹۹۵ء استعمال کی ہے۔

[۸] ادبِ عشق، لہال، چند لادری، مرتبہ ظہیر الرحمن، لاہور ۱۹۵۳-۱۹۵۴ء، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

[۹] تاریخِ ہند (تقریباً کل پکڑ لی)، ایمان الدین، ایمان، کاتب سید محمد، سن تصنیف ۱۳۲۱ھ، سن کتابت ۱۳۵۸ھ، سن کتابت ۱۳۵۸ھ، نشانِ مطبعہ ۳۸۳۔ یہ خطوط انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے کتب خانے کی ملکیت ہے اور قومی کتب خانہ میں محفوظ ہے۔

[۱۰] تاریخِ ادب ہندوستانی، کارماں، ۱۹۵۱ء، ترجمہ و تفسیر حاشیہ از لیلیا یان سکھن، ص ۵۳۸، قلمی خزائن کراچی یونیورسٹی کراچی، قلمی نقل مملوکہ مجملہ جالبی

[۱۱] A Catalogue of the Arabic, Persian and Hindustani Manuscripts

of the Libraries of the King of Oudh, A Springer, Vol I, P 634-635.

Calcutta, 1854

[۱۲] گلزارِ نصیم، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۰۵، انجمن ترقی اردو ہند دلی ۱۹۹۵ء۔

[۱۳] گلزارِ نصیم کا نصفہ، ڈاکٹر گیان چند، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، لاہور ۱۹۶۰ء، بحوالہ ”گلزارِ نصیم“، مرتبہ رشید حسن

خاں، ۱۰۸-۱۱۰، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۹۵ء۔

[۳۱] گلزار شمیم اور اس کے ہاتھ کا قادیہ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سہ ماہی مجلہ (شمارہ ۲۳، جولائی ۱۹۶۸ء)، ص ۴۱-۴۲۔

لاہور۔

[۱۵] اردو دشوئی شہلی ہندوئیں (پارہ دوم)، ڈاکٹر گیان چند، ص ۵۸-۶۱، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۸۷ء۔

[۱۶] دیکھیے اردو دشوئی شہلی ہندوئیں، نگوارہ ۱۱، ص ۶۱-۶۲۔

[۱۷] گلزار شمیم، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۵۰-۵۱، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۹۵ء۔

[۱۸] گلزار شمیم کی نگاہ پر میر تقی میر، ص ۲۳۵-۲۳۶، سہ ماہی نیا دور، رگڑی شمارہ ۵۵-۵۶، سن شمارہ

[۱۹] فرنگت علیہ صلیبہ، سید احمد شاہی، (جلد اول)، ص ۳۰۰، دہلی، ۱۹۱۸ء۔

[۲۰] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۳۲۵-۳۲۸، تاریخ ادبیات، اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۷ء۔

[۲۱] تاریخ ادب ہندوستانی، نگوارہ ۱۱، ص ۳۷۷۔

[۲۲] گلزار شمیم، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۶۸، انجمن ترقی اردو ہندوئی دہلی، ۱۹۹۵ء۔

[۲۳] گلزار شمیم، مرتبہ چند تاریخ نثر کی نگاہ سے، ادبیات، ص ۲۷، مشورہ سرگرمی، شہرہ نگاہ، مطبعہ نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۳۳ء۔

[۲۴] ادب عشق، انہال چھلا ہندی، مرتبہ ظیل الرحمن، دہلی، ص ۶-۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۱ء۔

[۲۵] میں نے اس مطالعے کے لیے "گلزار شمیم" مرتبہ رشید حسن خاں کو پیش نظر رکھا ہے اور یہاں فاضل مرتب کی "تشریحات" سے بھی استفادہ کیا ہے۔ دیکھیے ص ۲۵۰، نگوارہ ۱۱۔

[۲۶] ایضاً، ص ۳۰۱، نگوارہ ۱۱۔

[۲۷] بحر قصاصت، حکیم نجم الحسن خاں، ص ۹۳۶، مطبعہ نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۳۷ء۔

[۲۸] ایضاً، ص ۱۰۸۲۔

[۲۹] ایضاً، ص ۱۰۸۳۔

[۳۰] ایضاً، ص ۱۰۹۹۔

[۳۱] ادبیات، گلزار شمیم، یعنی سرگرمی، شہرہ نگاہ، ص ۱۶-۱۷، (پارہ دوم)، مطبعہ نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۳۳ء۔

[۳۲] ادبیات، گلزار شمیم، نگاہ سے، ص ۳۲، سرگرمی، شہرہ نگاہ، مطبعہ نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۳۳ء۔

[۳۳] ایضاً، ص ۳۳۔

[۳۴] ایضاً۔

[۳۵] ایضاً، ص ۳۳-۳۴۔

[۳۶] ایضاً، ص ۳۷۔

[۳۷] ایضاً، ص ۴۱۔

[۳۸] ایضاً، ص ۴۲۔

[۳۹] ایضاً، ص ۴۸۔

[۴۰] ایضاً، ص ۴۹-۴۸۔

[۳۶] مشکوی گلزارِ نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ ص ۱۳۱، انجمن ترقی اردو، پشاور، دہلی، ۱۹۹۵ء

[۳۷] برس سالہ معاصر حصہ اول، مرتبہ محمد الہنگام، نیدل، مضمون ”آوارہ گرد شاعراں“ کا ضمنی مواد، اردو، ص ۹، دار الفکر، ادب سرا، پورہ، پٹنہ، مبن عمارت۔

[۳۸] ایضاً

[۳۹] مشکوی گلزارِ نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ ص ۱۳۵، انجمن ترقی اردو، پشاور، دہلی، ۱۹۹۵ء

[۵۰] سیادت گلزارِ نسیم، یعنی معرکہ شہرہ چکوست، مرتبہ حمزہ احمد شیخ شیرازی، انصاری، (بار دوم)، ص ۵۳-۵۴، مطبع نول کشور، کھنہ، ۱۹۳۲ء

[۵۱] ایضاً ص ۵۸ [۵۲] ایضاً ص ۶۰

[۵۳] ایضاً ص ۶۱ [۵۴] ایضاً

[۵۵] ایضاً ص ۶۷ [۵۶] ایضاً ص ۱۳۲

[۵۷] ایضاً ص ۱۱۶ [۵۸] ایضاً ص ۵۹

[۵۹] ایضاً ص ۸۹ [۶۰] ایضاً ص ۶۰

[۶۱] ایضاً ص ۹۱ [۶۲] ایضاً ص ۹۵-۹۶

[۶۳] ایضاً ص ۹۶-۹۷ [۶۴] ایضاً ص ۱۷۲-۱۷۳

[۶۵] ایضاً ص ۱۷۲-۱۷۳ [۶۶] ایضاً ص ۱۸۰

[۶۷] گلزارِ نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، نکلہ بالا، ص ۲۷۳

[۶۸] سیادت گلزارِ نسیم، یعنی معرکہ شہرہ چکوست، نکلہ بالا، ص ۳۳۷

[۶۹] ایضاً ص ۲۷

دوسرا باب

نواب مرزا شوق

حالات اور مطالعہ مشنویات

خواجہ میر علی آتش کے دو شاگردوں نے مشنوی نگاری میں غیر معمولی شہرت پائی۔ ایک پندت و دیو شکر نسیم نے اور دوسرے نواب مرزا شوق نے۔ شوق کا نام تصدیق حسین خاں (۱) اور شخص شوق تھا۔ مرقعہ عام میں نواب مرزا شوق (۱۱۹۷ھ - ۱۲۸۸ھ) ۱۸۳۷ء - ۱۸۷۱ء) کہلاتے تھے۔ نکتہ ان کا خاندانی پیشہ تھا۔ خود بھی طبابت کرتے تھے اس لیے نام کے ساتھ نسیم کا ساڑھ بھی لگ گیا تھا۔ شوق کے والد کا ہم آہل قاضی خاں تھا (۲) مرزا علی خاں ان کے چچا تھے جنہیں شاہی سے نسیم الملوک کا خطاب ملا تھا اور وفات کے بعد ان کے بیٹے نسیم مسیح الدولہ بہادر ان کی جگہ متعین ہوئے تھے۔ شوق بھی طبابت سے خوش حالی کی زندگی گزارتے تھے۔ "قریب عشق" میں خواجہ ایک جگہ لکھا ہے:

زر خدانے دیا تھا کثرت سے مال دیا ملا تھا نکتہ سے
خوش گزرتے تھے اس طرح ایام بیش رہتا صبح سے تا شام

عطا اللہ پالوی نے "مردہ اشعار" کے حوالے سے لکھا ہے کہ "شوق ۱۱۹۷ھ میں پیدا ہوئے تھے۔ ۱۲۸۸ھ مطابق ۱۳ جون ۱۸۷۱ء بروز جمعہ گھنٹوں میں عمر ۹۱ سال انتقال کیا" (۳) اگر سال وفات ۱۲۸۸ھ سے عمر کے ۹۱ گنا دیے جائیں تو بھی شوق کا سال ولادت ۱۱۹۷ھ برآء ہوتا ہے۔ عطا اللہ پالوی نے لکھا ہے کہ "شوق بھی اسی قبرستان میں، جو ریلوے لائن کے بالکل نیچے انجمن کی طرف واقع ہے اور جہاں مرزا رفیع سودا، میر حسن، میر تقی میر، انیس ائمہ خاں، غلام برہانی سمجھی، مدام بخش، تاج اور خواجہ میر علی آتش مدفون ہیں، سپرد خاک کیے گئے۔ ان کا گھر "پہا تاج الزما" میں واقع تھا جو کلاس سے قریب تھا اور آج کل اس سڑک کا نام "نور پراسرینہ" ہے" (۴)

شوق وجہ محبوب صورت انسان تھے۔ لڑکیوں ہی سے مزاج عاشقانہ تھا۔ خود کی لکھا ہے:

میں بھی تھا کم سن سے عاشق تن بالے خلقی میں کہنے کو ہر
(قریب عشق)

قریب عشق میں یہ بھی لکھا ہے کہ وہ بچپن میں اسی کے ساتھ کھیلتے تھے جو حسین ہوتا تھا۔ ان کے سب دوست اصحاب خوش حال، خوش اسلوب، خوش بیان، خوش آواز اور خوش نما ہر تھے۔ دوست اصحاب کی صحبت میں شعر و سخن کا چہ چارہ تھا۔ کوئی میلہ ٹیلیوایا نہیں تھا جہاں وہ اصحاب کے ساتھ نہ جاتے ہوں۔ دل لگی کے بغیر کہا "مضم نہیں ہوتا تھا۔ سیر و نظار سے بھی لطف اٹھاتے تھے۔ پاندی سے تو چند ہی کے علاوہ "گرچا" "مرد" "دوگدا" بھی جاتے تھے۔ تیرہویں کی جانب ہوتا تو حسین آباد بھی جاتے جہاں وہ پیر رات گزرنے کے بعد ڈاکوؤں پر ڈالیاں اترتی تھیں۔ وہاں وہ بھی لذت زندگی

اٹھاتے تھے۔ تاہم یہ کہ انھیں ہرمعاشی میں ایسا کمال حاصل ہو گیا تھا کہ وہ قاتل جنوں کے سر شدہ کہلاتے تھے "فریب عشق" میں انھوں نے خود کو "نعم طریق عشق" لکھا ہے عشق پانزی میں ان کی شہرت اتنی عام تھی کہ جب نواب مرزا شوق نے "فریب عشق" کی بیرونی سے اپنا تعارف کرانے کے لیے نام بتایا تو اس نے لقبہ مار کر کہا: "ع سے مرے قوی نواب مرزا ہے۔"

ایک ہی مرشد ہوجم قصور معاف کن بجلی ہوں میں آپ کے لواذات شوق اپنے دور کے لٹریچر دانان تھے۔ وہ جس طبقہ خواص سے تعلق رکھتے تھے اس کا کم و بیش ہر مرشد قاتل جین تھا۔ کسبوں، خانگیوں، اسیادارندوں اور علمائوں کی اتنی کثرت تھی کہ وہ ہر طرف نظر آتی تھیں۔ یکایات پر وہ انھیں ضرور تھیں لیکن ان کی آزادی صورتوں کی تہذیب اور طور و اطوار میں معاشرے کے اونچے طبقے کی صورت میں بھی سرایت کر گئے تھے۔ خود گل میں ان کی آہوی بڑھ گئی تھی۔ مردوں کے کونے پر جانے کا عام رواج تھا۔ درگاہ، کربا، حسین آباد کا امام باڑہ اور نو چندی کا سیلا طاقت و مہاشی کے سر کن بن گئے تھے۔ مذہب کے رسوم و تقاض پستی سے ملے ہوئے تھے۔ یہی عشق و عاشقی اس دور کا چلن تھا اور یہی "عشق" نواب مرزا شوق کی مشغولیوں کا موضوع بحث ہے۔

نواب مرزا شوق نے فراموش بھی نہیں کوئی دیوان مرتب نہیں کیا۔ عطا اللہ پالوی نے مختلف تذکروں سے شوق کے جو اشعار مرتب کیے ہیں ان کی تعداد ۴۲۷ ہے [۵] "انتخاب مرزا شوق" میں پانچ غزلیں اور چھ مثنوی اشعار ہیں جن کی مجموعی تعداد ساٹھ ہے [۶] نگار سناں دہاسی نے تذکرہ "سراپا خانی" کے حوالے سے لکھا ہے کہ گمن نے شوق کی چھ غزلیں اپنے تذکرے میں درج کی ہیں [۷] ان غزلیات و اشعار میں بھی عشق و عاشقی کے یہی کھلے موضوعات ہیں جن میں قدرت انعام نے شوقی کے رنگ کو ابھارا ہے۔

شوق نے ۳۹ بندوں پر مشتمل ایک "واسوخت" بھی لکھا ہے [۸] یہ واسوخت ان کی غزلوں سے بہتر ہے اور اسی کیفیت و درایت میں لکھا گیا ہے جس میں واسوخت عام طور پر لکھے جاتے تھے۔ لکھنؤ میں واسوخت کی مشہوریت اسی "کبھی گلبرگ" کا نتیجہ اور محبوب کو بھانے و چانے اور اس سے لطف اندوز ہونے کا دلچسپ ذریعہ تھی۔ طوائف و بیبا کہ ہم کہتے ہیں اس گلبرگ میں مرکزی اہمیت رکھتی تھی۔ ریلٹی اور واسوخت اسی گلبرگ کی ترجمانی کرتی ہے لیکن شوق کی اصل شہرت ان تین مشغولیوں کی وجہ سے ہے جو انھوں نے فریب عشق، بہار عشق اور ہر عشق کے نام سے لکھیں۔ بعض محققوں اور نقادوں نے، جن میں سہادت خاں، ناصر صالحی، امداد امام شاہ، بھگوان گوردی، بھگوان گوردی، وغیرہ شامل ہیں اور شوق کے نوے سے زائد اشعار، مثنوی، "لذت عشق" کو بھی شوق سے منسوب کر دیا ہے جو اصل میں ان کے بھانجے آقا حسن نظم کی تصنیف ہے جیسا کہ اس شعر:

کرے نظم لب یہ کہاں تک بیاں ہے کوتاہ عمر اور بڑی دانتاں

اور اس عبارت سے بھی "جو مطلوب و مشغولی کے سرور و ہر طرح سے ظاہر ہوتا ہے۔"

"نثار عزیز زباں، غولبی بندوستان، آقا حسن، مختصم یہ نظم بہ نصیر زادہ حکیم تھوٹ حسین خاں واسوخت" [۹] یہ مشغولی مولوی محمد مراد اللہ کی فرمائش پر غلام رحیم الدین کے اجتام سے مطبعہ فیضی سے شائع ہوئی تھی اور اس کا یہ مطلوبہ نسخہ مسعود حسن رضوی لاہور کے ذائقہ کتب خانے میں محفوظ ہے [۱۰] اس مثنوی ثبوت کے ساتھ عطا اللہ پالوی نے مزید بارہ دلیلوں سے ثابت کیا ہے کہ مثنوی "لذت عشق" شوق کی نہیں نظم کی تصنیف ہے [۱۱] اس بحث سے یہ بات واضح

ہو جاتی ہے کہ شوقی نے صرف تین مثنویاں لکھیں، مگر یہ مثنویں اور زہر مثنوی۔

ان مثنویوں کے سلسلے میں ایک بحث یہ بھی سامنے آتی ہے کہ ترتیب وار ان تین مثنویوں کا سال تصنیف کیا ہے۔ اس بحث میں انھیں اس وقت چھوڑا ہوئی جب مرزا شوقی کے خواستہ نیکم حسن لکھنوی نے اپنے ایک مضمون، "مثنوی زہر مثنوی کیوں کر وجود میں آئی" میں لکھا کہ "بہار مثنوی، مگر یہ مثنوی، یہ تینوں مثنویاں نیکم حسن مرزا صاحب کی ہیں جن میں پہلی مثنوی زہر مثنوی تھی" (۱۲) اب یہ بات پائے ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ زہر مثنوی ۱۲۷۷ھ تا ۱۸۶۰ء کی تصنیف ہے، یہاں کہ شوقی کے ایک دوست حافظ نیکم مرزا بدایونی اور کر بدایونی کے اس قطعہ تاریخ تصنیف سے معلوم ہوتا ہے جو رشید حسن خاں کی تحقیق کے مطابق نکاحی پر نہیں لایا، بلکہ اس "نو بیاض" میں پہلی بار درج ہوا تھا جسے نکاحی بدایونی (۱۹ جون ۱۸۶۷ء) نے لکھا تھا اور جس کے آخر میں ۲۴ دسمبر ۱۹۱۹ء مرقوم ہے۔ وہ قطعہ یہ ہے:

پہلی تھی جو مثنوی جناب کی محتوی ہوئی جنم مومن سے اس کی ربانی
جو بیضا میں اس نظم کی تاریخ لکھنے "نظم دلیرا" سے ہوئی روانی

۱۲۷۷ھ

کیا عرض رو کر کہ اسے رب اکبر یہ تاریخ شاعر نے ابھی نہ پائی
تو رطوبت سر جان دل کھوکے بولا "ہمد حبیب ہے جسے کوئی" (۱۳)

۱۲۹۴ھ تا ۱۲۷۷ھ

ایک طرف "نظم دلیرا" سے ۱۲۷۷ھ کی روانی ہوئی ہے اور دوسری طرف آخری شعر کے پہلے مصرع کے "سر جان" اولیٰ "ج ۱۵، ۳۵" کو دوسرے مصرع کے ۱۲۹۴ھ میں سے لکھو کے (خارج کر کے) ۱۲۷۷ھ برآء ہوتے ہیں۔ ۱۲۷۷ھ میں شوقی کی عمر ۱۸ سال تھی۔ اور وہی شاہی کو شتم ہوئے پانچ برس ہو گئے تھے اور اور انگریزوں کی حمل داری میں آ چکا تھا۔ مثنوی "بہار مثنوی" میں واحد جلی شاہ کی مدح شامل ہے جس کے آخری شعر میں "قنارے وصل" (۱۴۴۴) کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے۔ واحد جلی شاہ کی شاہی ۱۳ فروری ۱۸۵۳ء تا ۱۲۶۳ھ سے ۷ فروری ۱۸۵۶ء تا ۱۲۷۷ھ تک رہی۔ "بہار مثنوی" کا پہلا ایڈیشن ۱۲۶۶ھ میں شائع ہوا جس کے ترتیب میں لکھا ہے کہ بہار مثنوی "حسب فرمان" صاحب الاذعان نواب صاحب (نواب ابوزاب خان بہادر) مدد سے یہ نسخہ حیرت افروز شوال ۱۲۶۶ھ کے خلیف طبع میرزا "۱۵۱" میں لے لیا جاسکتا ہے کہ "بہار مثنوی" ۱۲۶۶ھ سے پہلے لکھی گئی تھی۔ ڈاکٹر کیان چند کی بھی یہی رائے ہے اور رشید حسن خان بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ یہ مثنوی "مصر ۱۲۶۳ھ کے بعد اور شوال ۱۲۶۶ھ سے پہلے لکھی گئی تھی" (۱۵) جہاں تک "مغرب مثنوی" کا تعلق ہے اس کے نسبتاً کمزور زبان و بیان اور قوت اظہار سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شوقی کی پہلی مثنوی ہے۔ اگر ان تین مثنویوں کو اردو نکاحی کی تلاش میں ایک ساتھ چڑھا جائے تو بھی معلوم ہوگا کہ "مغرب مثنوی" مثنوی کی ابتدائی کاوش تھی۔ یہی رائے مولانا محمد امداد آبادی کی ہے اور انکی رائے جنھوں کو کچھ دیر کی ہے مطابق دہلوی بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ترتیب تصنیف کے اعتبار سے "مغرب مثنوی" پہلی، بہار مثنوی دوسری اور زہر مثنوی تیسری مثنوی ہے۔

تینوں مثنویوں کے ترتیب تصنیف کے بعد اب یہاں اس بحث کو بھی دیکھتے ہیں جو ان کے مآخذ کے

سطحے میں ہوتی رہی ہے اور کہا جاتا رہا ہے کہ یہ مثنویاں میراث کی مثنوی ”غواب و خیال“ کے زیر اثر لکھی گئی ہیں۔ (۱۶) یہ بھی کہا گیا کہ شوق کی مثنویوں کے موضوعات و اظہار بیان پر موسیٰ کی مثنویوں کا واضح اثر ہے (۱۷) یہ بھی کہا گیا کہ شوق کی مثنویوں پر وادہ علی شاہ کی ”بحر اہفت“ اور وادہ علی شاہ کی ”مثنوی عالم کی“ ”بحر اہفت“ اور میر کی ”دریائے عشق“ کا اثر ہے (۱۸) یہ بھی کہا گیا کہ شوق کی مثنوی ”عظیم اہفت“ کا اثر بھی شوق کی مثنویوں پر پڑا ہے۔ (۱۹) یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب کوئی شاعر کسی صنفِ سخن میں اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرتا دیکھتا ہے تو وہ سہ جانتے کی کوشش کرتا ہے کہ اس سے پہلے کن کن شعرا نے اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور کیا کیا کارنامے انجام دیے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہی کام نواب مرزا شوق نے بھی کیا اور اپنی مثنویوں کو ایک صورت دینے کے لیے موضوع و بیان کی سطح پر ان اثرات کو بھی قبول کیا جو ماضی و حال کی مثنویوں میں انھیں اپنے سے قریب محسوس ہوئے۔ ماضی میں میراث کی مثنوی ”غواب و خیال“ اور محمد تقی میر کی مثنویوں اور خصوصاً ”دریائے عشق“ نے انھیں متاثر کیا۔ حال میں وہ موسیٰ کی مثنویوں سے متاثر ہوئے اور لکھنوی معاصرین میں قنن کی مثنوی ”عظیم اہفت“ وادہ علی شاہ کی ”بحر اہفت“ اور ملک عالم کی ”مثنوی عالم“ بھی ان کی نظر سے گزر رہی۔ مگر اضمحیم بھی یقیناً ان کی نظر سے گزری ہوگی۔ کسی صنفِ ادب کی روایت اسی طرح شاعر و ادیب کو متاثر کرتی ہے اور یہ سب اثرات ایک نئی جماعتی صورت میں ہم رشتہ ہو کر ایک نئی صورت کو جنم دیتے ہیں۔ یہی صورت مثنویاتِ شوق میں نظر آتی ہے۔ ان مثنویات پر بھی ان سب مختلف اثرات نے اسی طرح اپنی چھوٹ ڈالی ہے جس طرح ایک نوسلودہ بچے پر اس کے اہل خاندان کی چھوٹ پڑتی ہے۔ کہیں یہ اثرات بہت نمایاں ہوتے ہیں اور کہیں دپے دپے نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی وضاحت ہم معنی دماغ اور ملتے جلتے اشعار کے تقابل سے کی جاسکتی ہے جن کے لیے ہم نے ڈاکٹر گیان چند کے گوشوارے اور مثالوں سے استفادہ کیا ہے۔ سب سے پہلے ہم ”غواب و خیال“ اور ”بہارِ عشق“ کے چند نمائندہ اشعار یہاں درج کرتے ہیں:

غواب و خیال: میراث

ہاتھ پائی میں اپنے جاتا
ہم نے کپڑوں کو ڈھانچے جاتا
چپکے چپکے پھرتی تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے مارتی تھی
رنگ ورامت جہاں میں قوم ہے
کبھی شادی اور کبھی فم ہے
پس اٹھایا نہ زندگی کا
نہ ملا کچھ حرا جوانی کا

غواب و خیال: میراث

ہاتھ پائی میں اپنے جاتا
کھلتے جاتے میں ڈھانچے جاتا
ہولے ہولے پکارنے لگتا
ڈھیلے ہاتھوں سے مارنے لگتا
خوشی فم جہاں میں قوم ہے
نصہ وکرے دونوں باہم ہے
نہ رہا لطف زندگی کا
کچھ نہ پایا حرا جوانی کا

اس اثر کی حالت میں اب میراث کی مثنوی ”دریائے عشق“ اور شوق کی مثنوی ”زہرِ عشق“ کے یہ چند شعر دیکھیے:

زہرِ عشق: شوق لکھنوی

ایک دن ہے کلی سے گھبرا
دل مرا پیٹے پیٹے گھبرا

دریائے عشق: محمد تقی میر

ایک دن ہے کلی سے گھبرا

میر کرنے کو باغ میں آیا
دفعہ دفعہ ہوا ہوں سودا
میر کرنے کو باغ میں آیا
دفعہ دفعہ ہوا ہوں سودا
دور پہنچے کی اس کی رسوائی
کس لیے خطی سائیں بھرتا ہے
دور پہنچے کی اس کی رسوائی
کس لیے خطی سائیں بھرتا ہے
کیوں مرے دل کے گلوے کرتا ہے
نہ رہا لطف زندگانی کا
کیوں مرے دل کے گلوے کرتا ہے
نہ رہا لطف زندگانی کا
کچھ نہ پایا حرو جہولی کا
کچھ نہ ملا کچھ حرا جہولی کا

اب معنی واللہ کی سطح پر مبالغہ دیکھنے کے لیے عشق کی مشواریات اور اوجہ علی شاہ کی مشق "بجز الفت" اور "دریائے
عشق" کے یہ چھ اشعار دیکھیے:

بجز الفت + دریائے عشق، اوجہ علی شاہ

تو بھی کیا جہل ساز ہے دامن
کس قدر قمرے باز ہے دامن (نثر
الفت)

جہل چے مردے اس میں آ
یہ کسی ہے خوف کا دھماکا

(نثر الفت)

وہ گمراہی بدن کی وہ بھرتی
تھک تھک اوپٹی اوپٹی وہ کرتی
آسموں کی وہ پھنسی کرتی
جسم میں وہ شباب کی بھرتی (بہار عشق)

تو بڑی چڑ بھی اگرچہ اٹھائے
تو بھی دل کو مرے یقین نہ آئے

(بہار عشق)

بندی ایسی نہیں ہے اودمانی
دال میری نہیں بھی ہاتی
ہات مجھ کو نہیں یہ خوش آتی
بندی ایسی نہیں ہے اودمانی (بہار عشق)

رستم ہے نہ اب نہ سام ہاتی
دنیا میں فقط ہے نام ہاتی

(نثر عشق)

کل مالک تاج جو تھے سر آج
کل جو رکھتے تھے اپنے فرق پہ تاج

اک سوراقل کے ہیں وہ محتاج آج ہیں غلطہ کو وہ محتاج
(نہایت عشق) (زہر عشق)

اسی قسم کی اور دوسری مثالوں کو دیکھ کر وہ اس حد تک پہنچا ہے کہ "نکرات" میں کہا تھا کہ دوستوں نے ان کی شاعریوں کے لیے لکھے ہیں۔

قل بھی کہہ چکا ہوں وہ تجھے دوستوں نے لکھے ہیں
ایک کا نام ہے سادات عشق وہ عشق ہے کارخانہ عشق
سادہ دل مجھ کو جانتے تھے فریب باد سب نے گئے وہ غم غیب
اب یہاں تک پہنچ کر بادشاہ محل عالم اور شوق کی شاعریوں فریب عشق اور زہر عشق کے یہ چند مراثی اشعار دیکھیے۔

شکوئی عالم: بادشاہ محل عالم فریب عشق + زہر عشق: شوق لکھنوی

محبہ کی چنگے کھلتے ہیں بہت بے کسم نکلتے ہیں
دیکھنا دونوں وقت ملتے ہیں جیون بھی دلوں وقت ملتے ہیں
(فریب عشق)

تم نے اکی کہاں اڑائی ہیں تم نے صاحب اگر اڑائی ہیں
جس قدر میں نے بہن کھائی ہیں ہم نے بھی بہن بہن کھائی ہیں
(فریب عشق)

اس کے منہ پر ہڈی جو نکلا ہوئی میری جو اس سے چار نکلا
دل سے ہے اختیار گل آء منہ سے ہے سافد گل گئی آء
(زہر عشق)

طور کہ اس کا ہو گیا ہے طور کہ لب ہو رہا ہے جان کا طور
کتنی تھی کہ نکلا تھا کہ اور کتنی ہوں کہ نکلا ہے کہ اور
(زہر عشق)

اب اس قافل کے بعد "طلسم اللہ" اور آداب الدولہ غریبہ اسد علی خاں خلیق کے چند مراثی اشعار اور دیکھتے ہیں تاکہ ان اثرات کی ایک کلی تصویر سامنے آجائے:

طلسم اللہ: خلیق لکھنوی بہار عشق: شوق لکھنوی

مزم اس سے بھی کہ زیادہ ہے اشتیاق ایسا کیا زیادہ ہے
ہاں ہی کیا اور کہ ارادہ ہے غیر سے کیسے کیا ارادہ ہے
ہم کو پہنچے اگر زیادہ ستائے کبھی کہنا جاری بھتی کھائے
اب چھوٹے تو جاری بھتی کھائے کر گئیں بے طریق ہاتھ لگائے
کبھی کہنا کر لے الگ ہٹ تو آپ سے ہو گیا ہے کیوں باہر

آگ لگ جائے جیری مستی کو آگ لگ جائے جیری مستی کو
تاب لائی نہ وہ ہمت گل لولی تاب لائی نہ وہ ہمت گل لولی
ہوگی چیخ مار کے ہے ہوش ہوگی چیخ مار کر ہے ہوش
تاز سے پانکچے اٹھائے ہوئے تاز سے پانکچے اٹھائے ہوئے
شرم سے جسم کو چھائے ہوئے شرم سے جسم کو چھائے ہوئے

جس طرح مصرعہ اولیہ بالا ششویوں کے اشعار میں مماثلت داخل پایا جاتا ہے اسی طرح مومن اور شوقی کی مشکوایات میں موضوع اور نظریات میں واضح مماثلت پائی جاتی ہے۔ ملاحظہ ہلاوی نے مومن کی چھ ششویوں: شکایت ختم (۱۲۳۳ء)، بقول نہیں (۱۲۳۳ء)، قصہ غم (۱۲۳۵ء)، تلف آغشیں (۱۲۳۶ء)، حبیبی غم (۱۲۳۳ء)، آواز دھرتی مظلوم (۱۲۳۶ء) کا تفصیلی مطالعہ شوق کی مشکوایات: فریب عشق، بہار عشق (۱۲۶۶ء سے پہلے)، نور زہر عشق (۱۲۷۶ء) سے کر کے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ شوق نے مومن کی ششویوں کو اپنی ششویوں کی تشکیل کے لیے نمونہ بنایا ہے اور اپنے ذہن پر نظر کے ثبوت میں دونوں کی مشکوایات سے مطابقتیں اور مماثلتیں پیش کی ہیں (۲۰۰ صفحہ):

(۱) مومن نے ششوی "شکایت ختم" میں بچپن سے اپنی عاشق حواشی اور بیوقوفانہ کالوں کو کھل کر ذکر کیا ہے۔ شوق نے بھی "فریب عشق" میں کم سن سے عاشق تین اور منظر طریق عشق ہونے کا ذکر کیا ہے اور شعروں میں کیا ہے۔

(۲) فریب عشق میں شوقی "کہاری" کو اس امر پر راضی کرتا ہے کہ وہ حکیم سے ملا دے۔ مومن کی ششوی "آواز دھرتی مظلوم" میں مومن "کمزور" کو اس بات پر آمادہ کرتا ہے کہ وہ ان کا درد بھانگ بچھا دے۔

(۳) "قصہ غم" میں مومن کی محبوب بچتی ہے کہ اس گرمی ملاقات میں الفت کہاں ہے۔ یہ تو سب فریب دینے کے رنگ ہیں، الفت کہاں ہے کہاں ہے پاری۔ شوق کی ششوی "فریب عشق" میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ راج منو پر سب بہک بے دل میں خاک نہیں۔ محبت کے معاملے میں غیر مستقل حواشی کا احساس دونوں کے پاس پایا جاتا ہے۔

(۴) مومن نے ششوی "تخیں غم" میں ہمارے جو وعدے محبوب سے کیے تھے وہ عمل کے بعد ان سے ٹکر گئے تھے پھر تو دل اس دریا سے بھری گیا۔ شوق کے پاس بھی "فریب عشق" میں یہی صورت ملتی ہے۔ راج بھر گیا دل بھراں کی صحت سے

(۵) یہی مماثلتیں "قصہ غم" (مومن) اور "بہار عشق" (شوق) میں بھی ملتی ہیں مثلاً

بہار عشق (شوق)

قصہ غم (مومن)

بھی مجھ بھلا کے سرک دینا	وہ مجھے چہ سر کو دے پکا
اتھ لے کر بھی جھک دینا	وہ ہاتھ کو دم دم جھکا
زور سے لے لی ران میں ہانگی	ہر جانے کی چکیاں وہ لٹکی
چڑے اس اختلاط پر ہانگی	آزاد ہو ہوگا لہاں وہ دہنی
اب تو جانے دے کہرا کے لیے	کہتی تھی مجھے قسم خدا کی
تخیں کرتی ہوں خدا کے لیے	سوگند صوب کہرا کی

ہے دم تو اب تو اچھ کو دے چھوڑ درگزر مجھ سے کجیا کے لیے
بہن چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ چھوڑ عمارت مجھے خدا کے لیے

اسی طرح مومن کی دوسری مثنوی "فکایت حق" اور شوق کی مثنوی "بہار عشق" میں بھی مبالغہیں ملتی ہیں۔

(۶) عطاء اللہ پانوی لکھتے ہیں کہ "زہر عشق" کی بنیاد بھی "مثنویات مومن" پر رکھی گئی ہے اور اپنی بات کو کچھ اہل سے واضح کر کے بتاتے ہیں کہ علامہ جاناں کے بعد صمدؒ منارقت سے جب شوق کی حالت خراب ہوتی ہے تو ان کی باں پر لیٹان ہو کر جہاں کرتی ہیں وہی پانچیں مومن کی مثنوی "فکایت حق" میں ملتی ہیں۔

(۷) "زہر عشق" میں بیرہن نے بیرہ کو بلا القاب نہ لکھا ہے "تھیں مظلوم" کی بیرہن نے بھی بیرہ کو خدا لکھا ہے مگر القاب کے ساتھ۔ دونوں میں بیرہ خدا کا طویل خطاب دیتے ہیں۔

(۸) "زہر عشق" میں بیرہن کے والدین اپنی بیٹی کی "داستان الفت" کی خبر سے سراپہ ہو کر اسے گھسنے سے باز رکھنے کا اہتمام کرتے ہیں اور وہ خود چنچری میں درگاہ جانے کے بہانے عاشق کے باں پکچھن ہے اور اسے ساری بات بتا کر "وصیت" کرتی ہے۔ مومن کی "قول تمیں" میں بیرہن کے والدین وہی چھوڑ کر نکلیں اور جانے کا ارادہ کرتے ہیں اور محبوب عاشق کو موقع کی جگہ کا پتا کر بیروانی ہے اور "وصیت" کرتی ہے اور رخصت ہو جاتی ہے۔ ان دونوں مثنویوں کے پلاٹ کم و بیش ایک سے ہیں ان دونوں سے ذرا سا مختلف پلاٹ "فکایت حق" (مومن) کا ہے۔ مومن کی ان دونوں مثنویوں کے اثرات "زہر عشق" میں واضح ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے۔

زہر عشق: شوق

قول تمیں: مومن

تھی جہزمت نہ ایک ہاری سے
اتری روتی ہوئی سودی سے
منور سے یہ ہوئے ہیں آئیں میں
چپچپے ہیں مجھے ہمارے میں
عشر تک پھر یہ ہوگی بات کہاں
ہم کہاں تم کہاں یہ رات کہاں
چپ رہو گویں مٹ بھی دوتے ہو
ملکت کا ہے کو جان کھوتے ہو
رنج فرقت سرا اٹھا لینا
تھی کسی اور جاگہ لینا
دل میں لے کر تھاری یاد چلے
بارغ عالم سے ہمارا چلے

گرچہ ہرگز بھی نہ تھی تاب کام
یہ یہ بولی وہ ذرا ہی کو تمام
کچھ سنا تم نے سفر خضر گیا
اپنا جانا بس اور خضر گیا
اور اس وقت بھی گر آپ نہ آئے
ہم کہاں اور کہاں تم پھر ہائے
کہ یہ کیا حال ہے کیوں دوتے ہو
ملکت کس واسطے ہی کو کھوتے ہو
اب تم اوروں سے لگا لگا جسوئی
نہ ہوئے ہم تو کوئی اور کسی
تم رہو خوش کسی جاناں کے ساتھ
ہم چلے حسرت و ہماراں کے ساتھ

زہر عشق: شوق

فکایت حق: مومن

مر ہر کون کس کو دیتا ہے

جان سے ہیں گزر نہیں جاتے

سوئے کے پیچھے سر نہیں جانتے
کون صاحب کس کی ہوتا ہے
ہے اٹھا ذرا جوانی کے
ہے بھی لطف زندگی کا
کچھ حوسے دیکھو زندگی کے
دیکھ سکھ اپنی نوجوانی کا
اک ذرا آپ کو سنبھالو بس
خوب سا آج دیکھ بھال لو تم
سکھ فلم سرسختی نکالو بس
دل کی سب سرسختی نکال لو تم
کیا خیال دیکھاں کے تیر بہات
تھے بہت سا لگ اور تھوڑی رات
آخر اک روڑ ہاں جانی ہے
بھی دو دن کی زندگی ہے
کہہ کے یہ اندھ گئی تھی کھوٹی ہوئی
کہہ یہ بات ہو گئی وہ سار
پکیاں لپٹی ہوئی، روتی ہوئی
ہاں بندھا آنسوؤں کا آنکھ سے تار

افزواستھاؤ کی اس ساری بحث اور مثالوں سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ خواب مرزا شوق نے اردو مثنویوں کی اس بڑی روایت سے اثر قبول کیا ہے جس میں وہ مثنویاں بھی شامل ہیں جو ان کی مثنویوں سے پہلے موجود تھیں مثلاً میراث کی خواب و خیال، میر کی مثنویاں خصوصاً دیارے عشق اور موسیٰ کی عشقیہ مثنویاں، اور وہ مثنویاں بھی جو ان کے اپنے دور میں لکھی گئی مثنوی لکھی کی طبعی حالت، پادشاہ گل کی "مثنوی عالم"، پادشاہ علی شاہ کی "برداشت"، اور "دے عشق" وغیرہ اور پھر اپنی مثنویوں کے لیے ایک الگ سارا دستہ نکالا جس میں وہ پہلوئیاں تھیں۔ ایک یہ کہ اس میں طبع خاص کے لکھنوی کلچر کے خدو خیال اس طور پر ابھارے کہ اس کے دامن کی تصویر ابا کر ہو گئی۔ دوسرے یہ کہ شوق نے اپنی مثنویوں میں ایسی زبان استعمال کی جو نکالی اور ہمارے ہونے کے ساتھ اس کلچر کے بیان کے لیے پوری طرح موزوں تھی۔ اس زبان میں بھی شوق نے بیان کی رہاوت کے ساتھ ایک ایسی سطح پیدا کی کہ ان کی مثنویاں ایک وقت عام و خاص دونوں سے متعلقہ کر سکیں۔ یہی وہ معیار تھے جو میر نے اپنی شاعری میں قائم کیا تھا۔ شوق کی مثنویوں میں جو مختلف اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں وہ سب الگ الگ وحدت بن جاتے ہیں۔ شوق کی تینوں مثنویاں اس نو موجد اپنے کی طرح ہیں جس کے خدو خیال اور پیرے میر سے پر غالب اسلاف اور حاضرین رنگوں کے اثرات موجود ہیں اور دیکھیں دیکھ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تاک "وہا پر گئی ہے۔ وہاں باپ پر گیا ہے، نکالی پیرہاں کا ہے وہ خسار پائی پر گئے ہیں اور پیشانی خال پر گئی ہے اور سب یہ سب اثرات مل کر اپنے کے وجود کا حصہ بننے ہیں تو وہ ساری مشابہتوں کے باوجود اپنے ایک الگ وجود، ایک الگ نکالی رکھتا ہے اور اپنے ایک الگ جد اپنی تاثیر بھی پیدا کرتا ہے جس کا اپنا اعتبار اس کی اپنی اطراوت ہے۔ یہی صورت شوق کی مثنویوں کی ہے۔ یہ اثرات ذاتی اور دوسرے کے قول میں آتے ہیں اور نہ روایت کی تکرار کے دوسرے میں آتے ہیں۔ شوق پہلے مثنوی نگار ہیں جنہوں نے اردو مثنوی کی ساری روایت سے فائدہ اٹھا کر ایک الگ اطراوت کا علم دیا ہے۔

یہ مثنویاں لکھنوی کے اس کلچر کی ترجمان ہیں جسے "کسی کلچر" کہا جاسکتا ہے اور جس میں نہ صرف طبع خاص بلکہ کہ وہ پیش سارا معاشرہ ڈوبا ہوا تھا۔ "جنگ بکسر" میں شکست کے بعد شجاع الدولہ نے اچھیا رکھ کر دیے جسے اور پیش

و محضرت میں گھوم گیا تھا۔ یہی روایت آصف اللہ خان سے واہد علی شاہ تک ابھرتی چلی گئی۔ اس طرح زندگی کی وہ قدر، یہ، جو کسی گھر کو داخل سے اعلیٰ کی طرف لے جاتی ہیں، روز بروز جس پشت چلی گئیں۔ ”کبھی“ اس گھر کے مرکز میں کھڑی تھی۔ وہ کون سے گھلوں میں بھی آگئی تھی۔ واہد علی شاہ کی کہو بیٹیں ساری معشوقا کیوں اسی طبقے سے تعلق رکھتی تھیں جن کو بڑے بڑے خطابات سے سرفراز کیا گیا تھا۔ لکھنؤ میں ”زینتی“ اور ”دوسوشت“ کی قبولیت کا تعلق بھی اسی قبیلہ میں مل سکتا ہے۔ کبھی گھر کے پائانت زبان اداوارہ، ادب، آداب، طور طریقے، بات چیت، رسم اور ادب، ادب و ادب و عقیدہ اور معاملات سب میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ شوق کی شہریوں میں شریف دواپاں اور امیرزادیاں سب اپنی گفتگو اپنے انداز فکر اور حقیق و عاشقی میں جہاں وہ ہزاروں عورتیں ہی دکھائی دیتی ہیں۔ ”طریب عشق“ کی بیرونی امیرزادی ہے۔ عا، عمارہ و آظرا امیرزادی ہے، ہشتے کھاری، بیروستے مل کر، دوسرے سے بیرو کے ہار میں لا اچھڑتی ہے۔ بیرو ہاں یہاں امیرزادی استعمال کرتی ہے، وہی زبان کسی بولتی ہے اور یہ بات قابل توجہ ہے۔

کیا مہلوں پر قیامت آئی ہے سوڈی کانوں کی شامت آئی ہے

یہاں لا کر جو مجھ کو ڈالا ہے دال میں کچھ نہ کچھ تو کالا ہے

و کہتی ہے کہ ”بیرو تو وہ کرے جو نہ یہی ہو گا اور بھر کھاری سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

ایک حرافہ دھڑی ہے مراد آج کھانے کی میرے ہاتھ کی مار

اور نام پر چمکتی ہے۔ نام نہن کر قبضہ مارتی ہے اور کہتی ہے: عا اور عا تو ہی ادب مرزا ہے۔ بخش کے چھوٹا نہ دام سے تیرے ادب لڑتے ہیں نام سے تیرے اور امیرزادی کھائی ملی ہوئی عورت کی طرح کہتی ہے۔

طوب یہ کارخانہ دیکھا ہے میں نے بھی ایک زمانہ دیکھا ہے

ساری دیکھی ہوئی یہ گھاٹیں ہیں میرے تاڑوں میں یہ ہاتھیں ہیں

ہم کہیں آتے اس طریب میں ہیں تم سے سوا کچھ میری جیب میں ہیں

دل بہت جاؤ گے سیکھا ہے طوب کچھ ہم نے کھو کے سیکھا ہے

خود بیرو کو بھی یقین نہیں ہے کہ یہ مصحف اور عورت ہے اور کہتا ہے۔

آئے نوچندی میں نہ یہ زہار مگر حقیقت میں ہوئے مصمت دار

دھڑیاں گو کہ ساری آفت ہیں نیکیوں اور بھی قیامت ہیں

زہر ان میں بھرا ہے سرتاسر نہیں کانے کا ان میں ہے ستر

کھتا ہر اک پہ ان کا حال نہیں کون اس میں ہے جو چھٹل نہیں

اور یہ کہ کہتا ہے کہ یہ بیگمات خود عیسٰی کوڑھٹنی پھرتی ہیں اور مردوں سے ہوئی قماش بین ہیں۔ اس معاشرہ کی امیرزادی بھی کسی کی سچا پترا آئی ہے وہوں وقت مل رہے ہیں اور بیرو ان کو گھر جانے کی کوئی پریشانی نہیں ہے بلکہ کہتی ہے:

وہ بھی جاؤ گی کہ میں آج کی رات وہ نہیں ہو گی تم جو کچھ ہو بات

اور بیرو، بیرو ان سے اس قول و قرار کے بعد کہ وہ ہر جانی پن چھوڑے دے گا وہ عمل کے لیے راضی ہو جاتی ہے۔ یہ ہے اس معاشرے کی عورت اور اس دور کے مرد کی یہ تصویر یا جا کر ہوتی ہے:

میرے ہاں کا ہے یہی نیکیا
ابھی صورت یہاں نظر آتی
اس سے بھر اگر لے کوئی اور
جب کہ اس سے بھی ہو گیا دل سیر
ایسے ہر جانوں کی بات ہے کیا
دھڑی بازی نہ تھ سے پھوٹنے کی
جمل سازی نہ تھ سے پھوٹنے کی
طالب صورت حسین ہے تو
ایک کا تلاش ہیں ہے تو

کر بلا درگاہ، حسین آباد کو روئے چندی کے سپہ، جن پر مذہبی رنگ چڑھا ہوا تھا، عیاشی کے لڑے بن گئے تھے جہاں وہ سب بگڑے ہوئے تھے جو طوائف کے گھر سے ہوتے تھے۔ یہی صورت ”بہارِ عشق“ میں نظر آتی ہے اور یہی صورت مزارِ سی ہدی ہوئی، اور عشق میں نظر آتی ہے۔ تینوں مشغلوں کی تینوں ہیروئنیں محلِ وصل سے گزرتی ہیں اور اسے عشق کا نام دیتی ہیں۔

نواب مرزا عشق نے ان مشغلوں میں خود کو ہیرو کے طور پر پیش کیا ہے۔ کیا ان مشغلوں کے لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ عشق اپنے عشق کے واقعات کو اس طور سے پیش کریں کہ وہ ایک عیاش کے روپ میں سامنے آئیں یا اس کی کوئی اور وجہ تھی؟ شوقی اسے آپ جتنی کے بھائے بگ جتنی بھی بنا سکتے تھے لیکن انھوں نے صیغہ واحد ”ظلم“ میں ”استعمال کر کے خود کو بطور ہیرو داس لیے پیش کیا کہ اس دور کا طیفِ خواص، جس میں بادشاہ، وزیر اور ہر درجہ والے تھے، اسے ایک فرد کی داستانِ عشق سمجھتے اور اس میں طیفِ خواص اور ان کی عورتوں کے تعلق سے کوئی قصیدہ یا پہلو نہ لکھے لیکن ”میں“ کے استعمال سے جس طرح شوقی نے امیر زادوں اور بیگمات کی وجہیاں بکھیری ہیں وہ ان تینوں مشغلوں اور خصوصاً طرب عشق اور بہارِ عشق میں موجود ہیں۔ بہارِ عشق کی محبوبہ بھی شریفِ زادہ ہے اور زہرِ عشق کی محبوبہ سوداگرِ زادہ ہے۔ شوقی نے خود کو ہیرو بنا کر ایک طرف اپنے آپ کو اس مقام سے بچا لیا جو ہر عیاشی کی صورت میں بجلی بن کر گرنا اور ساتھ ہی لکھنؤی معاشرے کی زندہ تہذیب کی ترہائی بھی کر دی۔ ان مشغلوں کا جوڑ کیا جائے تو ان سے اس دور کے پگڑا تہذیب و معاشرت کے خد و خال مرعب کچے جاسکتے ہیں مثلاً عورت کے تعلق سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کے کیا مشاغل تھے۔ وہ کیا اور حقیقی پہنچی تھی۔ اپنا وقت کس طرح صرف کرتی تھی۔ عورت اور مرد کے رشتے کی کیا نوعیت تھی۔ امیر زادوں اور بیگمات کس طرح انکی اولیوں میں گھومتی پھرتی تھیں۔ کس طرح مانائیں اور کہاں دیاں ان کی وفا کرتی تھیں اور کس طرح وہ باغیروں کے گھروں پر رات گزارتی تھیں۔ ان کی زبان و کلام اور کیا تھا وہ کن الفاظ اور کس لہجے میں گفتگو کرتی تھیں اور کس طرح ان کی زبان پر بدلتی اور تھکواکس کی زبان کے کھارے چڑھے ہوئے تھے۔ گانے بھانے، رقص و موسیقی اور شعر و شاعری کی محفلیں کس طرح معاشرتی زندگی کا جزو بن گئی تھیں۔ ساتھ ہی یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ بار بار بچے کیسے ہوتے تھے۔ وہاں کون کون سے پھول کھلائے جاتے تھے اور کس طرح بارش میں خوش کا رنگ ملتا جاتا تھا۔ مذہب و عقیدہ کا حقیقی زندگی سے کیا تعلق تھا اور اس کی کیا نوعیت تھی۔ ان سب باتوں میں ایک ایسی واقعیت پندہی ہے جس میں آپ جتنی نے معاشرے کے زندہ طراز کو ابھار کر مصبِ عشق کو ایک پارِ رخا دیا ہے۔ یہاں معاشرہ ایک زندہ روپ میں سامنے آتا ہے اور بھی، آج کے تعلق سے ان مشغولات کا مضمون تخلیق ہے۔ ”معاذِ اراستہ

صاحبزادہ گل اور نو چندی کے لوگوں کے "جہان کرلے کے عمل میں یہ چلے جی جھلکیاں مغری طور پر شامل ہو گئی تھیں۔ صاحبزادہ گل کی زبان اور مذاورہ کو اسی طرح زندہ و تہذیبی روپ میں جہان کیا جاسکتا تھا۔

اسی مناظر میں شوق کی ان مشوہوں کو دیکھیے تو یہاں ان تینوں مشوہوں میں "مشتق" کے الگ الگ تین پہلو دکھائے گئے ہیں۔ "ظرب مشتق" میں مشوہ کی کاہلو۔ "میں" کرلا سے ہوتا ہوا اور گاہ بگاہ چلتے ہوئے فیضے میں ایک باہر پارہ کو دیکھتا ہے جو چمن سے لگی بخشی تھی اور باہر ہاتھ داندے سے ایک کہاری کھڑی تھی جو عظم نامک بھلا رہی تھی۔ ہیر و اسد دیکھتے ہی عاشق ہو گیا اور ایک آدمی کو کہاری کا نام اور گھر کا پتہ پچنے کے لیے بھیجا۔ مشورہ کے بعد ملے ہوا کہ کہاری کو انعام کا لالچ دے کر اس بات پر راضی کیا جاسے کہ وہ جب کی نو چندی پر جب تکم کر لیا آئیں تو دھوکے سے ان کی سواری کو ہیر و کے خانہ دارغ میں اتار دیا جائے۔ جب وہ دن آیا تو کہاری نے ایسا ہی کیا اور نہیں دیکھ کر وہ اور کہار و ہاں سے غائب ہو گئے۔ حکیم حیران وہ بے نشان تاراض ہو گئے اور بنگالی زبان میں اپنے فیضے کا اظہار کیا۔ اسے میں ہیر و سامنے آیا اور کہا: کہاری اور کہار و بے قصور ہیں۔ سزاوار تو میں ہوں۔ دیکھیے ہارغ میں ہیر و چھوٹا ہوا ہے۔ پھول تھک رہے ہیں۔ ایسی بھی کیا زکائی ہے۔ وہ کھڑی آپ بھی سیر کیجئے اور یہ بھی کہا کہ آپ کو کرلا میں دیکھا تھا، آج اللہ نے عطا کیا بسیار کے بعد یہ دن دکھایا ہے۔ یہ سن کر حکیم (ہیر و دن) نے ہیر و کو روٹا تو پتا لور کہا کہ اس خلاف طری مردار کہاری کو تو میں کچھ لوں گی لیکن اس جمل سازی سے آپ کا کیا مطلب ہے، آپ کو کون ہیں اور کیا نام ہے۔ ہیر و اپنے تھارف کرتا ہے تو حکیم قہقہہ مار کر نکلتی ہیں۔ اسے تو ہی ثواب مرزا ہے جس کے دام سے کوئی بچس کر نہیں چھوٹا۔ سب حسین تھے جاوہر کہتے ہیں۔ اپنا چھٹا فیضے اس بات پر ہے کہ یہ تھ میں کیا ہے جو کوئی مرچا ہے۔ میں تو "سکنا پالوں نہ تیری صورت کا"۔ ہیر و پڑ زور الفاظ میں راہی مسافری پیش کرتا ہے۔ حق پینے اور گھری کھانے کے لیے کہتا ہے اور اختیار مشتق کرتا ہے۔ یہ سن کر حکیم مچھلا گئیں اور غور ایسا کہنے لگیں۔ اب ہیر و نے سوچا کہ اگر آج یہ ہاتھ سے نکل گی تو نہ معلوم کیسے کیسے کوئی جھکائے۔ اس لیے کوئی چال پھینکا کر آج ہی اصل کا سوال کرنا چاہیے۔ یہ سوچ کر اس نے حکیم کا ہاتھ پکڑا اور کہا کہ میں کچھ کھا کر مر رہوں گا اور اس سے سارے شہر میں آپ کی رسوائی ہوگی۔ یہ کہہ کر ایک بیچ باری اور رونے لگا۔ ایسا رو پاکہ غش آ گیا۔ جسم قرآن لگا اور زبان کھینچ کر تلو سے لگ گئی۔ چہرے پر موت کے آثار چھا گئے۔ یہ دیکھ کر حکیم کورم آ گیا۔ مرد خا کر زانو پر رکھا اور کہا میں نہیں سمجھتی تھی کہ تھو کچھ سے ایسی المٹ ہے اور کہا: لوٹتی ہوں جب تک جیوں گی میں، جو کیسے گا وہی کروں گی میں۔ اور ہیر و کی بھی سینے سانسیں ڈھنکی لیا گیا میں بھی، مفت ان کی سنا گیا میں بھی۔ جب بہت دیکھی ان کی حالچ دارہ لے کر نکلتی ہیں ہوا اشیار اور پھر حکیم کے پاس چاہیٹا اور پلا میں لینے لگا۔ حکیم نے کہا سدا اظہر کیا دم چہ ایسا تھا، تم ہر جانی اور تلاش جیوں ہو۔ اگر تم اپنی یہ عادت چھوڑ دو اور قول و تم کا کافو میں رک سختی ہوں لیکن یہ دونوں ہوئی تم جو کچھ ہو بات۔ ہیر و حکیم کی یہ سب باتیں سن کر کہتا ہے: تھی جہاں سے مجھے دغا منظور، کہنا سب ان کا کر لیا منظور۔ اسی کے ساتھ قول و قرار کے بعد اصل بھرتا گیا۔ کچھ عرصے تک ہیر و نے خوب مزے اڑائے اور جب دل بھر گیا تو کسی اور سے دل لگا لیا۔ اس کی خبر جب حکیم کو پہنچی تو چاہے سے باہر ہو گئی۔ صدمہ رشتہ سے بھلا چڑھ گیا اور اسی میں اور مر گئی۔ مرنے وقت وصیت کی کہ مردکی باتوں میں بھی کوئی نہ آئے۔ کرتے ہیں یہ دغا حسینوں سے، الخدعان قاتل جنوں سے۔

یہاں مشتق کی نوعیت ہوں اور قاتل جنی کی ہے۔ مرد و چھوٹا اور بے وقار ہے۔ وہ بھولے قول و قرار کرتا ہے۔

مورث اس کا تعلق کر لیتی ہے اور جب اس کا جھوٹ سامنے آتا ہے تو صدمہ رنک سے اسے بخار چڑھ جاتا ہے اور وہ جان دے دیتی ہے۔

”عاشق“ کی دوسری نوعیت ”بہار عشق“ میں ملتی ہے۔ اس میں ہر ایک ایسا شخص ہے جو عشق کے نام سے بھی واقف نہیں تھا۔ دوست احباب میں شش و عشرت کے ساتھ دولت گزارتا تھا۔ ایک دن جو میر کو لگا تو ایک بار کایہ نظر پڑی اور ایک پرہیزگار کے پار ہو گئی۔ مگر آیا تو رات بھر صورت عجب دکھانا رہا۔ صبح کو دوست احباب آئے تو حالت دیکھ کر بہت تعجب رہے۔ ابھی علاج معالجے کے لیے منظور کر رہے تھے کہ مزہ داکار ب بھی آ گئے۔ سرد چنگ سے لگ گیا اور مرنے کے قریب جا پہنچا۔ شرماتم سے چار عشق کو ہوش آیا تو اس سے سب روایات کر کے۔ مگر اس گل کے راسخ پوچھا۔ چند دن بعد ایک دوست نے پوچھ دیا کہ بڑی محنتوں سے آج اس کا چٹا لگایا ہے۔ یہ سن کر عاشق دار نے پوچھا کہ کھرا کے بھڑک آئیں گی، یا مجھے اپنے کھرے نہیں لگی۔ دوست نے کہا اس میں آگاہان کا آنا یا آپ کو جاننا آسان نہیں ہے۔ یہ محض کو نواہر نہیں ہے۔ اس میں برسوں کا کام ہوتا ہے جس میں طرح سے یہ کام ہوتے ہیں۔ اس کے بعد دوست نے ”عاشق“ کی دو قسموں کو تفصیل سے (۳۸) شعروں میں بیان کیا ہے اور بتایا کہ پہلے ہم ان سے رہا ہو جائیں گے اور پھر کہیں جا کر تمہارا حال کہیں گے کہ انوں پر جان ہے۔ پھر میں وہ چار دن کے سہان ہیں۔ پہلے وہ جیسی جیسی ہوں گے پھر حوصلہ دار غم نہ ہوگا۔ لیکن عاشق حدودِ مضطرب ہے اور شتاب نہ ہو کر مرنے کے لیے کہتا ہے مگر جب میں مر جاؤں گا تو جاؤ گے۔ آخر وہ دوست محبوب کے کھر کے تو وہاں ایک ملا کھر سے نکلی اور انھوں نے ملا سے عاجزی کے ساتھ کہا کہ اپنی نیچم سے صرف اتنا کہہ دو کہ ایک خاں خراب آپ کے در پر حاضر ہے۔ ملا نے اندر جا کر حکم سے کہا اور حکم نے یہ کہہ کر کہ ”معلوم تو کیا کہہ دے میں خود آتی ہوں۔ یہ کہہ کر پردے کے پاس آئیں اور پوچھا کہ اس سے آئے ہو اور کیا حکم ملائے ہو۔ اس سوال کے جواب میں اس نے عاشق کا حال بیان کر دیا اور بتا دیا کہ اس کی عیب حالت ہے، بخش ساق ہے۔ دم لگتا ہے۔ انھوں نے ٹھک آ کر انھوں کو کالی ہے۔ حکم نے کہا کہ یہ کوئی اچھے کردار کی بات نہیں ہے۔ اس کا بھی وہ بیان نہیں کہ اس سے کہیں بدنامی ہوگی۔ یہ سن کر دوست نے کہا کہ اگر جیل کر ان کی جان بچا لیں تو بڑا احسان ہوگا۔ چلنے کا نام سن کر اس نے کہا کہ مجھے خاکی کسی سمجھا ہے:

کون مرنا ہے کیوں جا جائے ہم بھو ویشیاں یہ کیا جائیں

اور کہا کہ خیر دار جواب یہاں آئے۔ جان جائے گی ان کی جانے گی، میری پادشاهی دے گی۔ لیکن پھر شاید بدنامی کے ڈر سے یہ بھی کہا کہ پہلے اپنی طرف سے دم دے دو اور پھر میری جان کی قسم دے کر کہنا کہ قے کریں اور سب کا کہنا رو کر کریں۔ دو بیٹے میں ہی پہنچا ہو گیا۔ سال دو سال بھی شہید ہوا۔ مگر کتنے کم طرف ہو، محافظہ۔ پھر یہ بولی کہ وہیں نہ رہ جاتا۔ حال آ کر مجھے بتاؤ۔ ہم بھی آج درگاہ جا لیں گے۔ اگر فرصت ہوئی تو وہاں بھی آئیں گے۔ دوست نے وہیں آ کر پھر وہ کو سارا ہوا بتایا جس سے اس کے تھکے بدن میں جان آ گئی۔ اسے میں آدی نے خبر دی کہ کڑی بڑی پر ملا کے ساتھ ایک سواری گھڑی ہے۔ فوراً زنا زکرو دایا اور وہ دھن سے خود حاضری اتاری۔ قریب آئی تو عاشق دار نے ہاتھ پکڑ کر کہا: آگے آؤ تو میں برسوں اس پر وہ غصہ میں آگئی اور کہا کہ تم نے تو اتنا کڑو مرنا ہے تو باقی پائی کر رہا ہے۔ انھوں کہ میں چمک کھا گئی اور پھر اسے بدلا دیا۔ غصہ، سکار، جھوٹوں کا سرچاچ کیا۔ یہ سن کر عاشق اس سے چٹ گیا اور وہیں دیکھ کر ساتھ طرح طرح سے وصل کے چٹن کرنے لگا۔ حکم مسلسل اس سے بچھا چمڑانے کے لیے گالی گونج کے

ساتھ اسے خرام زادہ، نام بچڑ کھڑی ہے۔

چا آتا ہے پھٹا جاتا ہے

گالیاں کو سنے بھی کھاتا ہے

ایسا پھٹا گھڑا نہیں دیکھا

اتکا بھی ہے حیا نہیں دیکھا

بب وہ کسی طرح وصل کے اجتماع میں نہ آ سکی تو عاشق اس کے قدموں پر گر پڑا اور طرح طرح کی قسمیں کھا کر اپنی محبت کا یقین دلانے لگا لیکن اسے کسی طرح یقین نہیں آیا اس لیے مطلب کی یہ محبت ہے، جبری قواست ہے مروت ہے۔ فلیما یکن ہے یہ بھی اور کیا ہے، پاؤں پر گرنا خوب سیکھا ہے۔ تو سچ آدمی کا ہے کو قصائی ہے۔ تو نے گھر بلا کر مجھ سے چھینا پکنا کیا اور سواری منگوانے کے لیے کہا۔ عاشق نے مجبور ہو کر سواری منگوائی۔ لیٹ کر بھاڑا کیا اور سوار گرد یا اور کہا سچ تم نہیں جانتیں جان جاتی ہے۔ مجھ پر گھر بچھی اور گھر والوں سے کہا کہ تو پتھری میں بڑی، بیڑی جی۔ اب بھی نہ جانتیں کی۔ لیکن گھرا کر وہ راست بھر گئی رہی۔ اس کی آنکھوں کے سامنے وہی محبت اور وہی صورت تھی۔ دوسرے دن بلانا کو سمجھا کر سمجھا کہ یہ یہ کہنا اور جب وہ بہت تنگ آ جانے تو پھر کہنا کہ انھوں نے بھی تم کو چھپا ہے۔ انھیں چار دنوں طرف سے پیام دستم آنے لگے۔ ایک دن وہ دنوں ایک تقریب میں ہو گئے۔ وہاں ملاقات ہوئی۔ ٹھنڈی شکایت کے دفتر کھلے۔ اسی اثنا میں عزیزوں نے ان دنوں کو ملتے دیکھ لیا اور یہ مشورہ ضروری کیا کہ ان دنوں کی شادی کر دی جائے تاکہ مرضی کی سیاقی وصل جائے اور پھر یہی ہوا۔ دنوں کی دھوم دھام سے شادی ہو گئی۔ اس کے بعد شوق نے، میرا شری مشنوی "طراب و نیال" کی طرح اس عشق بھاری کا رخ معلق حقیقی کی طرف موڑ دیا ہے:

کرتے اس واسطے ہیں عشق نماز

تا حقیقت کا کچھ ہو ظاہر راز

کو حقیقی ہے بڑا بھاری ہے

یہ۔ جب للعلب عشق بازی ہے

عشق کی ایک نوعیت یہ ہے جو "بہار عشق" میں ملتی ہے اور روایتی شادی کے بعد یہ عشق وصل پر انہام کو پہنچتا ہے۔

"تو بہر عشق" میں عشق کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔ یہاں بھی کہانی وہاں حکم میں سنائی گئی ہے۔ تاہم یہ کہ جس محلہ میں ہمارا گھر تھا وہاں ایک ذی عزت سوار گرد رہتا تھا۔ اس کی ایک ماہ زوجین، ہر مل وہے نظیر و خوش حال بنی تھی۔ ایک دن تھوڑا سا اور آستان پر قوس نکل آئی تو میں (میرزا) سیر کرنے ہام پر آیا تو دیکھا کہ وہ دن بہت سوار گرد ہم جو یوں کے ساتھ، آستان کی بہار دیکھ رہی ہے۔ جیسے ہی آنکھیں چار ہوئیں تو عشق کا تیرکاری کا اور بے ساختہ آنسو جاری ہو گئے۔ اسے میں جب شام ہوئی تو کچھ لڑاں جان کا پیام لے کر آئی اور وہ کوٹھے سے چھپتا کر چلی گئی۔ میری حالت طیر ہو گئی جیسے کوئی برسوں کا چار ہو۔ جو دیکھا، وہ مشکل سے بچھا نکلا۔ اس باپ نے جو یہ حالت دیکھی تو یہ چھا کہ وہ کون ہے جس نے میرے محل کا یہ حال کر دیا ہے۔ شرم کے مارے میں نے ماں باپ کو کوئی جواب نہیں دیا۔ اصرار یہ حال تھا اور میرا عشق نے مجھ پر کے دل میں بھی اتا شریکی۔ وہ بھی بے حال ہو گئی۔ اس نے مانتو عشق میں ایک خط لکھا کہ آپ کو کٹھے پر بھی نہیں آتے اور مانا کے ہاتھ بھجوا دیا۔ اس کا جواب میں نے تفصیل سے لکھا اور اپنی حالت بیان کی کہ اب مجھ میں اتنی طاقت نہیں رہی کہ ہام پر بھی جا سکوں۔ اب تو علی کر پانی بھی نہیں پیا جاتا۔

اب میں گھٹتا ہوں آپ کو یہ حضور

وصل کی فکر چاہیے ہے ضرور

اور خط ملا کو دے کر کہا کہ وہ چلا اس کا جواب لائے۔ جواب آیا تو اس بار خط کے تیاری بدلے ہوئے تھے۔ لکھا تھا کہ میں نے صرف امتحان کی خاطر پہلا خط لکھا تھا تو مجھے کیا تم بلا سے ہام پر آؤ یا نہ آؤ۔ آپ جو طراب وصل ہیں تو کیا

مجھے نہ تھی، کبھی یا مال ڈاؤن بھیجا ہے۔ کچھ روز ہی یہی حالت رہی لیکن پھر نظر پر موافق ہو گئی اور وصل کا اقرار ہو گیا۔ اس نے اپنا وعدہ وفا کیا اور ایک دوسرا دست بھر میرے گھر رہ گئی۔ صبح کو ہاتھ دھو کر کہہ گئی کہ ”بھو سے کی سبب نہ کہہ بن آئے گی۔ آپ کے پیچھے جان جائے گی۔ اس نے خٹکے کا یہ دستور دکھا کہ وہ ہر پیشانی کو ”دورگاہ“ چاہی اور وہاں سے میرے گھر آئی۔ اس کے بعد ایسا اتفاق ہوا کہ وہ دو مہینے تک نہیں آئی۔ میں سوچتا رہا کہ کیا ہوا؟ کس کس کے گھر گئیں اور کیسے گئیں۔ جب پوچھ ہی آئی تو وہ اس یہاں سے دورگاہ آئی اور وہاں سے چھپ کر میرے گھر بھی آئی اور دوتے ہوئے تھا کہ میرے قریب اس بات سے آگاہ ہو گئے ہیں۔ اب یہ مشورے ہو رہے ہیں کہ مجھے یہاں سے بچھڑ جائیں۔ میں آج صرف یہ کہنے تیار ہوں کہ پاس آئی ہوں۔ یہ میری دشمنی ملا کاٹ ہے۔ پہلے وہ کیا وہ شافی کا روایتی لیکن برا اثر انداز میں بیان کرتی ہے اور کہتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر ہم تم نہ رونا ہمارے سر کی قسم

پھر دھست کرتی ہے کہ میری دسواں کی خیال رکھنا اور تفصیل سے ساری باتیں بیان کرتی ہے۔ میں بھی رورہا تھا اور وہ بھی۔ صحت کے بعد اس نے کہنا باقیں دونوں گئے میں ڈال لوتہ، جو جو دہان ہوں نکال لوتہ آج۔ اور شدت چند بات میں پوچھتی ہے کہ نکل کے تم گئے لگاؤ کے اور یوں کے گود میں بٹھاؤ گے۔ آج جو کہہ ہوتا تھا بچہ کا نکل میں خیر کا گود بٹھاؤ گی۔ شمع ہوئی ہے مذہب کا آج دھماکے میں ملتی ہے جو آئی آج اور دعا کے لیے کہتی ہے کہ نکل خدا میری مشکل آسان کر دے۔

حلق کا ہم کیوں ڈبو جائیں آج ہی جان کیوں نہ کھوجائیں

بپ تلک چربے بے خار رہے یہ فریب بھی بپا ہمارے رہے

بیرہن میرے کہتی ہے کہ اسے ظالم مانگی تو میں جیتی ہوں۔ مر رہا اس طرح تو نہیں دوتے۔ مجھ پر کھانچے مارنے کا تم نہیں ہے۔ تم ہے تو اس بات کا کہ۔ سچ کون میری کرے گا دل بھٹی، کون یوں طوٹ کرے گا دل تیرا۔ اور حدت کہہ رہی ہے۔ میرا یہ سب کہہ کر کہتا ہے کہ اگر تم جان دو گی تو خدا کی قسم میں بھی مر جاؤں گا اور آگے پیچھے چارہ دھمکے گا۔ وہ اسے سمجھاتا سمجھاتا ہے۔ دھڑک دھڑک کے کوئی مڑتا ہے۔ مجھ پر کہتی ہے کہ دو مہینے سے طے سن رہی ہوں۔ اب بے حیا ہوں کہ کب تک چھوٹی گی۔ تم نے جو جان دینے کا سوچا ہے اگر ایسا کر کے تو میں حشر میں دامن گیر ہوں گی۔ تم سلامت رہو۔ چاندنی سو گھر میں بٹھا کر لگاؤ۔ یہ تال فریاد تو چاروں ہے۔ اسے میں صبح ہو گئی۔ دلچسپ دھست مجھ پر نے خوب بھیج بھیج کر یاد کیا اور بھیج گئی۔ اور میرے دل میں یہ خیال آیا کہ اسے گھر میں مرنے سے کون روکے گا۔ گئیں وہی نہ کر بیٹھے جو اس نے کہا ہے۔ اسے میں سارے نکل میں ایک خود برپا ہو گیا۔ ایک دوست کو اس خود فعل کی خبر لانے کے لیے بھیجا۔ وہ خبر لانے کے سوا اگر کے گھر سے یہ خود آ رہا ہے اور سارا اٹل جمع ہے۔ پھر چارہ دھمکے کا مضر آتا ہے۔ میرا بھی جانا ہے میں شریک ہوتا ہے لیکن مجھ پر کہی دھست کے مطابق شرکت کرتا ہے۔ گھر آ کر میری زبردستی لیتا ہے۔ وہ تب جان بے ہوش رہتا ہے۔ ایک دن وہ خواب میں آتی ہے اور کہتی ہے کچھ دھست کا لیکن نہ پاس آیا۔ اسی کے ساتھ زہر کا اثر زائل ہو گیا اور وہ سخت چلی سے مذکورہ رہا۔

”زہر حشر“ میں حشر کی نوعیت مختلف ہے۔ یہاں میرا اور میری دونوں ایک دوسرے کے حشر میں مبتلا ہیں۔ اس کی بیرہن بھی ”فریب حشر“ اور ”بہار حشر“ کی بیرہن سے مختلف ہے۔ پاس دور کے ”بے حشر“ کی کہانی

ہے۔ یہ تینوں مشعوذوں ایک طرف سے تھائی (Triblogy) ہیں جن میں عشق کے تین پہلوؤں کیے گئے ہیں۔ "تھائی" (ترائی لوگی) تین لڑکاسوں، لڑکیوں یا لڑکوں کے اس طے کیے کہتے ہیں جن میں ہر ایک اپنی جگہ خاص اہتمام سے مکمل ہو لیکن کسی شے کی برکمی ان کا موضوع مسلسل مہربان ہو" [۳۱] عشق ان تینوں مشعوذوں کا مرکزی تصور ہے۔ وہ عشق جسے لکھنؤ کا یہ معاشرہ بھول چکا تھا اور صرف حسن کو لڑکیاں کر کے تاج کے "طرز جدید" کے ذریعہ اسے عشق سے بانٹ کر دکھا کر دیا تھا۔ نواب مرزا عشق نے اسے دوبارہ اس معاشرے میں زندہ کیا اور اس طرح دکھایا جس طرح وہ تھا۔

ان تینوں مشعوذوں میں، جن کا موضوع عشق ہے، انفرادی کردار دو ہیں۔ ایک مرد، ایک عورت، معاشرتی و تہذیبی لحاظ سے ایک ہے لیکن ان کے مطالعے سے عشق کے تین پہلو سامنے آتے ہیں۔ "غریب عشق" میں عورت وصل کے بعد عشق میں جھکا ہوا جاتی ہے لیکن مرد اسے چھوڑ دیتا ہے اور وہ اسی صدمے سے مر جاتی ہے۔ "بہار عشق" میں عورت اور مرد کے الگ ہو جانے کا پورا موقع موجود تھا لیکن رسوائی کے ڈر سے ان کی شادی ہو جاتی ہے۔ "زہر عشق" میں مرد بھی عاشق ہے اور عورت بھی۔ عورت وہ دھاری کے ساتھ، رسوائی سے بچنے اور اپنی محبت کو امر بنانے کے لیے زہر کھا کر خود کٹھن کر لیتی ہے۔ مرد بھی زہر کھا لیتا ہے لیکن وہ عورت کی محبت کی جادو ٹرائی سے بچ جاتا ہے اور زہر کا اثر ذہل ہو جاتا ہے۔ عورت کے لیے اس دور میں خود کٹھن ہی کا راستہ نکلا تھا۔ عشق بھی اس کے علاوہ عشق کا الہام کچھ اور نہیں دکھا سکتے تھے۔ اس انہماج نے اس دور کے سیاسی حالات سے پیدا ہونے والے آجنگ اور ٹن سے ہم آہنگ ہو کر "زہر عشق" کو وہ جنہو بیت عطا کی کہ وہ اس دور کے انسان کے جذبات کی ترجمان بن گئی۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ جب اسے انچلجہ دکھایا گیا تو لوگ دھماکے مار مار کر رونے لگے اور کئی خود کٹھن کی طرف بھی مائل ہوئے۔

اسی طرح عورتوں کا رگڑا کر بلا اور فوجی کے بھانے سے بھرو کے گھر جانا اور رات بسر کرنا اس دور میں کوئی غیر معمولی بات نہیں تھی۔ عشق نے اپنی مشعوذوں میں اس دور کو جیسا وہ تھا پیش کر دیا ہے۔ اگر "بہار عشق" کا ہیرو محبوب کے آتے ہی اس پر نوٹ پڑتا ہے تو یہ بھی کوئی نئی بات نہیں تھی۔ اس "تھائی" میں "عشق" جاتیہ وارانہ تاج کے صدمہ و ناخوشی میں پیش ہوا ہے جس سے بچا چلتا ہے کہ اس طے کے سامنے کوئی بڑا مفصلہ نہیں رہا ہے اور بدلی ہوئی سیاسی صورت حال میں سامانی و وصل کے علاوہ کرنے کے لیے کچھ اور وہ بھی نہیں کیا ہے۔ ماحد ظلی شاہ اس دور کے ڈون ڈول (Don Juan) تھے۔ ڈون ڈول کی خوشی و سرمستی ایسی ہوس رانی ہے جس میں جبر جبری کا سا لطف آتا ہے۔ غریب عشق اور بہار عشق میں عشق ایسا ہے جیسے شکاری کے اندر ہتھیار کھیلنے کا دھول اور جوش ہوتا ہے۔ ایک ایسا دھول جس میں ہر بار نئے تجربے سے واسطہ پڑتا ہے۔ اس عشق کا گوشت کے دھڑ سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ دھڑ کے اس عشق زندگی میں نئے مفصلہ کا نام ہے۔ اس اندازہ نظر سے سب چیزوں کی صورتیں بدل جاتی ہیں حتیٰ کہ وصل کا تصور بھی بدل جاتا ہے۔ عشق کی مشکو بات میں جو کچھ ہے وہ سب اس دور میں موجود تھا اور اسی کی انھوں نے ترجمانی کی ہے۔ ساتھ ہی ان مشعوذوں میں اس دھان کو لڑکیاں کیا ہے جس پر عشق غالب ہے۔ یہ مشعوذیں نہ صرف اس دور کے حرائج اور اس کی روح کو سمجھنے کے لیے بلکہ اپنے زمانہ و بیان کے لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ زبان کی سادگی، جذبات کا بیان کی صفائی کے ساتھ اہتمام، سوز و مرہ، محاورہ کی برکتی، خاص و عام دونوں کے لیے زبان کا یکساں پڑاؤ اسلوب، ان مشعوذوں کی وہ خصوصیات ہیں جو انھیں آج بھی زندہ رکھے ہوئے ہیں۔ غریب عشق، بہار عشق اور زہر عشق میں موضوع اور بیان کا ایک مسلسل موجود ہے اور اسی لیے میں نے انھیں تھائی (ترائی لوگی) کہا ہے۔ ان تینوں مشعوذوں کی مصونیت

اس وقت زیادہ روشن ہوتی ہے جب ہمیں ایک مثالی کے طور پر چاہا جائے۔ فریب عشق میں شوقی نظم کے کردار کو اٹھارتے ہیں اور اس کی مدد سے اس معاشرے کی اس عورت کی تصویر سامنے لاتے ہیں جو نہ صرف جہاں وہ ہے بلکہ نظم و انضباط کوئی ہوتے ہوئے بھی عشق و وصل کے سارے پہلوؤں سے واقف ہے۔ سچ بتائیں اور انہی قیامت ہیں، سچ کون اس میں ہے جو چھٹا نہیں۔ فریب عشق میں وہ پھر زبانی نظم کو یہ کہتی ہے:

خوب یہ کارخانہ دیکھا ہے	میں نے بھی اک زمانہ دیکھا ہے
ساری دیکھی ہوئی یہ کھائیں ہیں	بھرے ناخلوں میں یہ باتیں ہیں
لاکھوں دم کے اڑائے ہیں ایسے	سو گھر دے دے ملائے ہیں ایسے
دل بہت جاؤ جو کے سیکھا ہے	خوب بلکہ ہم نے کھو کے سیکھا ہے

فریب عشق بھی دوسری روشنی کی طرح ہے۔ یہاں عشق و وصل کو جس طرح دکھایا گیا ہے اس میں زبان و بیان اور مکالمے اسی طرح آئینے تھے۔ یہاں اس معاشرے کی عورت اور مرد کا وہ روپ دکھایا ہے جو عام تھا۔ عورت یوں ہی حال میں پھنسی جاتی تھی اور اس سے وصل کا مزہ لوٹا جاتا تھا۔ وصل سے پہلے اور بعد عورت چاہتی تھی کہ مرد اس کا ہو کر رہے لیکن مرد ہوس ناک، دوکان باز اور ہرجائی تھا۔ اس مشق میں عورت مرد کے سوارے جھکنڈوں کے باوجود، جھپٹا رہی تھی لیکن جب مرد اس کی سب باتیں قول و جسم کے ساتھ مان لیتا ہے تو وہ وصل کے لیے آمادہ ہو جاتی ہے لیکن پھر وہ اسے دغا دیتا ہے۔ یہاں اس معاشرے کے مرد اور عورت کی نفسیات و خواہشات اور معاشرت و تہذیب کا ایک ایسا نقشہ ذہن پر جم جاتا ہے کہ اب دوسری مشق کے مطالعے کا اشتیاق پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب واد علی شاہ کے ”ہری خاں“ کی عورتیں وہاں کے ملازمین سے جنسی تعلق قائم کیے ہوئے تھیں۔ واد علی شاہ کو جب معلوم ہوا تو انھوں نے ”انکام بکارت“ وضع کیے جن میں سے ایک یہ تھا کہ ”بکارت اپنی خواہش نفسی کو سبے جواب فوراً نام کو کھلا سیکھا کریں“ (۱۳۳)

فریب عشق کی زبان و لکھی اسی صاف و معیاری ہے جیسی شوقی کی دوسری مشقوں میں ہے۔ بارغ کا منظر خوب صورت اور پر لطف ہے۔ روزمرہ و محاورہ میں بھی رچاوت ہے۔ اس کے زبان و بیان بول چال کی نگہانی زبان کا نمونہ ہیں۔ پھر زبانی (پیر وکن) کی زبان کے یہ دو چار شعر دیکھیے:

کیا موزوں پر قیامت آئی ہے	موزوں کا نوس کی شامت آئی ہے
راہ میں بولتے تو ڈرتی ہوں	دیکھو گھر مال کے کیا میں کرتی ہوں
سب کو قہروں میں کیوں پڑھتا ہے	میر اک اک کا کیوں سینٹا ہے
ہے بڑا دل منہ چ کیا لاکھ	لونا چوکی پہ بھی نہ رکھواؤں
لاکھ عاشق ہو میری صورت کا	کتنے بالوں نہ میری صورت کا
آگ میں کوئی آپ جتا ہے	جیتی کبھی کوئی لگا ہے
دور بھی ہو گونڈے سوداگی	مرا ہر دگی چھا ہرجائی
اک ذرا ہٹ کے جھٹھو تھو خواہ	کہے چنی بھی تھو کو تھی سے کھاؤ
ساتھ لے دے کے اپنے یادوں کو	میتھ کی بھی چلی مداروں کو

مردودا ہوا ہے تو بچ اس گت کا جیسے دھونا گھڑا ٹوبہ کا

”بہارِ عشق“ میں زبان و ہمارو کا رنگ تو وہی ہے جو ”فریبِ عشق“ میں ملتا ہے لیکن اس مثنوی میں چونکہ تفصیل زیادہ دی گئی ہے اور قصداً اشعار بھی ”فریبِ عشق“ سے تکریمِ یاد گئی ہے اور ہر جگہ اس کا خود شوق نے لکھا ہے کہ ”ہمارو رات صاف تھک گیا اور تو چندی کے لوگوں کے ہاتھ سے ہیں اسی وجہ سے زبان و دیوان زیادہ مجھ اور کھل کر آئے

ہیں۔ اس مثنوی میں عام زبان کا روزمرہ و ہمارو دیکھی صحت و صفائی سے یاد دہایا گیا ہے کہ کھلائی زبان کی ایسی گفتگو صورت اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی۔ یہاں گہرا بیان ہر قسم کے تکلف و تصنع سے پاک ہے اور اسی لیے منہ سے بولنے لگتا ہے۔ جاتی نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں ان مثنویوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ”ان مثنویوں کو روزمرہ و ہمارو کی صفائی کا لفظوں کی نفسہ، ترکیبوں کی چست اور مصرعوں کی برہنگی کے لحاظ سے تمام اردو کی موجودہ مثنویوں سے بہتر سمجھتا ہوں..... ان میں مردانے اور زنانے ہمارووں کو اس طرح برتا ہے کہ نظر میں بھی انکی بے تعلقی سے آج تک کسی نے غصہ نہ کیا..... جو کچھ اس نے بیان کیا ہے، خواہ وہ سہول و عام سہول، اس میں صبر و بیان کا یہ راجح و راقح ادا کر دیا ہے..... اور اردو کے عام روزمرہ و صحتِ الفاظ پر جس کے اہل لکھنو سخت پابند ہیں، اس کا کڑا ترانچ دی ہے“ (۲۳)

آج ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت یہ بھی ہے کہ ان مثنویوں کو کچھ کر شوق نے تاریخ کے ”طرزِ جدید“ کے زیرِ اثر لکھی جانے والی پر تصنع زبان کا جسم توڑ دیا اور اسے ایک نئے زندہ اسلوب کی راہ پر لگا دیا۔ ایک اور اہمیت یہ ہے کہ شوق نے ان مثنویوں میں واحد ملی شاہ کے لکھنؤ کی فضا کو حقیقت پسندی کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ دور مثنویوں کے اشعار میں سہائی کے ساتھ محفوظ ہو گیا ہے۔ یہی حقیقت نگاری ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت کو گہرا پس کرتی ہے۔ ”بہارِ عشق“ زبان و دیوان کے اشعار سے شوق کا شاہِ کار ہے۔ ”بہارِ عشق“ میں اور کسی حد تک ”فریبِ عشق“ میں بھی واقعات کی رفتار تیز ہے لیکن ”زہرِ عشق“ میں واقعات کی رفتار میں آہستگی ہے اور یہاں پہلی بار ”عشق“ کو اپنا جلوہ دکھا رہا ہے۔ بہارِ عشق کو لکھنؤ سے کھول کر چاہے لیجیے زبان و دیوان کا لفظ آپ کو اپنا گرد و پھولے گا۔ اس میں ”داسوخت“ کا مزاج اور ”برہنگی“ کا اثر بھی شامل ہے اور روزمرہ و ہمارو کا گفتگو کا روپ بھی۔ ”بہارِ عشق“ کا سراپا دیکھ لیجیے، عاشقِ زار کے اطراف پیٹے ہوئے دوستوں کی تصویر کشی دیکھ لیجیے۔ قریب عشق میں ہمارو اشعار لکھے گئے ہیں انھیں چھ لکھیے۔ ماما کی تصویر دیکھیے لیکن ہم کی زبان دیکھ لیجیے۔ محبوب و محبوبہ سے منہ و جان بھائی بازاری ہے اور عاشق اس پر ٹوٹ چکا ہے۔ اس کے گل اور رمل کا بیان چھ لکھیے ہر جگہ ایک ہی معیار کی رنگارنگ زبان کا برہنہ و برجستہ استعمال چھ لکھیے۔ داس کے دامن دل کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ آپ اس مثنوی کو معیارِ اخلاق سے پھندہ نہ کریں لیکن اس کے اشعار بیان کی سادگی و گفتگو کو صحت کی ہے کہ یہاں اردو زبان کی قوتِ اشعار آ کے بڑھتی اور ایک اہم چارٹر کی کارنامہ انجام دیتی نظر آتی ہے۔

فریبِ عشق اور بہارِ عشق کے برخلاف زہرِ عشق میں مرد اور عورت دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہیں عشق کی جلا دینے والی آگ دونوں کے دامن میں لگڑ رہی ہے۔ یہ وہ ”عشق“ ہے جو پہلی نظر میں بکھر کے پار ہو جاتا ہے اور عورت جبر کے تصور سے سراسیمہ ہو کر خود کشی کر لیتی ہے۔ ان مثنویوں کو طویل لکھنؤ کے سفری معیار (قصہ، پلاٹ) اور کردار نگاری کے معیار سے نہیں جانچنا چاہیے۔ ہر زبان کے ادب کا اپنا تہذیبی مزاج ہوتا ہے۔ یہ مثنویاں مغرب کے تہذیبی مزاج کی حامل نہیں ہیں اور نہ ان میں وہ محال کا فرما ہیں جو دھرم کی داستان یا بالائی کی کی اپنا کر دنیا میں ملے

ہیں۔ ششوی میں کسی نام کے آجانے سے وہ مغربی رنگ کا کر دیا نہیں، میں جانتا ہوں کہ کچھ دہری نے ”زہر عشق“ کی ہیر وئن کو لائٹائی کی ایجاد کر لینا سے جاملایا ہے۔ اس دنوں میں ایک بات ضرور مشغول ہے کہ وہ دونوں خود کشتی کر لیتی ہیں۔ زہر عشق میں خط لکھ کر پہل صورت کرتی ہے اور مرد کا جواب آئے پر دوسرا خط لکھ کر پہلے خط کو رد کر دیتی ہے۔ لائٹائی کے ہول میں ورائسکی ایجاد کا چچا کرتا ہے اور وہ اس سے بھاگتی ہے لیکن آخر کار وہ اسے گھیر لیتا ہے اور وہ لپٹا ہوا جاتی ہے۔ گھر بار چھوڑنے کا معاملہ بہت بعد میں آتا ہے۔ ایجاد کے دماغ میں جن چیزوں کے درمیان کشمکش ہے۔ ایک شہر کی طرف لڑھ، دوسرے اپنے بیٹے کی محبت اور تیسرے ورائسکی کی محبت۔ اس کشمکش میں وہ لاش اور چیزیں کھاتے جاتی ہے۔ ورائسکی اس سے شادی کرنا چاہتا ہے مگر بیٹے کے چھٹ جانے کے خیال سے وہ شادی نہیں کرتی۔ اس کی طو کھنکی ورائسکی کی بہنو بھی کی وجہ سے ہرگز نہیں ہے بلکہ اپنی ذاتی کشمکش چھپانے کے لیے ہے۔ اسی طرح گوئے کے ”آلام و قہر“ سے زہر عشق کا مقابلہ کرنا بھی اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ دونوں تعلیقات وہ مختلف تہذیبوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ گوئے کی یہ تصنیف چارہ کر کہہ لوگوں نے خود کشتی ضرور کی مگر اور قہر اور موت کا عشق ایک دہشت ساٹنے لگتا ہے۔ موت شادی شدہ ہے اور ہر قہر کی نہیں ہو سکتی۔ ”زہر عشق“ میں ہیر وئی لیر شادی شدہ تھی؟ خزانہ دونوں کی شادی میں کیا چیز مانع تھی؟ اس ذرا سیے سے دیکھیے تو یہ معاشرہ لپٹا ہوا چھٹکست خور وہ اور بے عمل معاشرہ نظر آتا ہے۔ یہاں صورت بھی روتی ہے اور مرد و بھائی لیکن دونوں اس مسئلہ کو حل کرنے کے لیے کچھ نہیں کرتے۔

عبداللہ اور دیوانی نے ”زہر عشق“ کو ٹیپیز کے ذرائعوں سے طاکر تالیف ہے کہ ”عاشق و معشوق کی جدائیوں اور وہابی ملاقاتوں کے منظر ہار بار دکھانے لگے ہیں۔ خود کشتی اور اقدام خود کشتی اور مصروفی خود کشتی کے منظر بھی ٹیپیز کے صفحات میں شہد دیتے ہیں اور رومیو جیولٹ کے بعض مناظر نہایت موثر اور درانگیر کچھ جاتے ہیں لیکن مہذب اور ترقی یافتہ انگلستان کے اس نیک نام ڈراما نگار نے اگر کوئی منظر بھی ایسا دکھایا ہو جو اثر دھرت انگیزی میں مشرق کے اس بدنام شاعر کے کھینچے ہوئے نقش کا مقابلہ کر سکے تو خدا را اسے بخش فرمایا دیا جائے“ (۱۳۱) زہر عشق کا مطالعہ اس ذرا سیے سے کرنے سے ہم قلمدار سے پرچ جاتے ہیں۔ ”زہر عشق“ جس گھر کی بیوائیں ہے، جس زبان میں لکھی گئی ہے اور جس روایت اور جس منظر میں تخلیق ہوئی ہے جس اسی پس منظر اور منظر میں اسے دیکھنا چاہیے۔ اس کی اپنی ایک لگ دینا ہے۔

”زہر عشق“ ایک ایسے ششوی ہے جس میں ہیر وئن خود کشتی کر لیتی ہے۔ اس میں بھی، پہلی دونوں ششویوں کی طرح، متوافقہ انصاف عناصر پرستی داستان ہے اور نہ کوئی بے چہرہ قصہ ہے۔ اس کی نگار کی دہی ہے جو غریب عشق اور بہار عشق کی ہے۔ زہر عشق تعداد اشعار (۵۵۹) کے اعتبار سے غریب عشق (تعداد اشعار ۳۱۸) سے بڑی اور بہار عشق (تعداد اشعار ۸۳۴) سے چھوٹی ہے۔ اس میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق کی نوعیت پہلی دونوں ششویوں سے مختلف ہے۔ یہاں دونوں مرد اور صورت ایک دوسرے پر عاشق ہیں لیکن صورت جنوں کی حد تک عشق کی آگ میں جل رہی ہے اور پہلی دونوں ششویوں کی ہیر وئن سے زیادہ جنین، وقار دار اور بے لوث ہے۔ جب وہ ”نصرتی ملاقات“ کے لیے آتی ہے تو دنیا کی بے ثباتی کا اظہار کرتی ہے۔ ”بہار عشق“ میں عشق نے ”عشق“ کے فلسفے کو اس طرح جان کیا ہے کہ قصور عشق کی ساری مشرقی روایت اس میں سمٹ آتی ہے۔ اسی طرح ”زہر عشق“ میں بے ثباتی دہر کے فلسفے کو پر اثر انداز میں جان کیا ہے۔

اب نہ رسم نہ سام باقی ہے
دھنک سٹ جوتھے جہاں میں حسین
ہر گھڑی مہذب رہاؤ ہے
صبح کو طائران خوش الحان
موت سے کس کو رستگاری ہے
زندگی بے ثبات ہے اس میں
اک فقط نامی نام باقی ہے
کھا گئے ان کو آسمان دار میں
یہی دنیا کا کارخانہ ہے
پڑھتے ہیں کل سن طیہا قان
آج وہ کل اٹاری پاری ہے
موت مینا حیات ہے اس میں

اس کے بعد وہ اپنے ذہر کھانے کا ذکر پھیلرتی ہے:

ہم بھی گر جان دے دیں کھا کر ہم
تم نہ رونا ہمارے سر کی ہم

اور پھر وصیت کرتی ہے۔ یہ ایک جذباتی منظر ہے جو مثنوی پڑھنے والوں کو شہادت سے متاثر کرتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ خود کھلی مٹنی میں وہ یاسی کا سبب ہوگی لیکن دلفرائی پر موت کو ترجیح دیتی ہے۔ آخر میں اس کے چہرے کا دل دوز منظر آتا ہے۔

گھسے میں بچا ہر کی نقص ہیں لیکن مثنوی جذبات کا بیان ایسا ہے کہ وہ ہر پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ اس مثنوی میں جذبات نگاری اور انسانی نفسیات نے ایسی جاذبیت پیدا کی ہے کہ قاری کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہاں زبان و بیان کی سطح بھی موقع محل کے مین مطابق ہے۔ بیان کی سادگی، حقیقت نگاری، روانہائی، فضا اور دوزمر کی بول چال کی زبان میں اعجاز، جذبات نے اسے اردو کی ایک اہم المیہ مثنوی بنا دیا ہے۔ اس کے زبان و بیان سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ بول چال کی عام زبان ہی دراصل تخلیقی قوت کی حامل ہوتی ہے۔ فریب عشق اور بھار عشق میں یہ تہذیب دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر مکمل کھلی نظر آتی ہے۔ ذہر عشق میں یہ صورت نہیں بلکہ طود ہے تہذیب خود کھلی کرتی ہے۔ اہل مل شاہ کی شاہی کے خاتمے کے بعد اس عشق کا بھی انجام ہو سکتا تھا۔

شوق نے یہ مثنویاں لکھ کر تاریخ کے ”طرز جد“ کے نظم کو توڑ دیا اور اردو شاعری کو ایک نئی سمت دی جس میں دوزمر کی زبان کے استعمال کو دوبارہ زندہ کر کے شعر و ادب کے رخ کو بدل دیا۔ ”نگارِ جسم“ طرز جد کا شاہکار ہے اور شوق کی تین مثنویاں اس کا رد عمل ہیں۔ ان مثنویوں میں شوق نے بول چال کی عام و خاص زبان اور لہجوں کو طے کر ایک کردیا اور اسی کے ساتھ لکھنو اور دہلی کی زبان و محاورہ بھی مل کر ایک سطح پر آ گئے۔ جیسے لکھنو اور دہلی دونوں انگریزوں کی مل داری میں آ کر ایک ہو گئے تھے، اسی طرح یہی کام تخلیقی سطح پر شوق نے انجام دیا اور ”زبان کی شاعری“ کو ایک نئے رجحان کے طور پر اجاگر و نمایاں کر کے طرزِ تاریخ کو ہمیشہ کے لیے تاریخ کی جھولی میں ڈال دیا۔ یہی ان مثنویوں کی تاریخی اہمیت ہے۔

حواشی:

[۱] خوش معرکہ، نریا، سعادت خاں، ناصر، (جلد دوم) امرچہ، مفتی خواجہ، ص ۵۳۳، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء۔

[۲] ایضاً

ہیں۔ شاعری میں کسی نام کے آجانے سے وہ مغربی رنگ کا کردار نہیں بن جاتا۔ بھوں گود کچھوری نے "زہر عشق" کی بیرونی کوٹا سٹائی کی ایجاد کرتے سے جا ملایا ہے۔ ان دونوں میں ایک بات ضرور مشترک ہے کہ وہ دونوں خود کشی کر لیتی ہیں۔ زہر عشق میں خط لکھ کر پہل مورت کرتی ہے اور مرد کا جواب آنے پر دوسرا خط لکھ کر پہلے خط کو رد کرتی ہے۔ چاندنی کے ناول میں ورنسکی اپنا کاغذ چھڑا کرتا ہے اور وہ اس سے بھاگتی ہے لیکن آخر کار وہ اسے گھیر لیتا ہے اور وہ پہلا ہو جاتی ہے۔ مگر بار چھوڑنے کا معاملہ بہت بعد میں آتا ہے۔ دانا کے دماغ میں تین چیزوں کے درمیان کشمکش ہے۔ ایک شوہر کی طرف فرض، دوسرے اپنے بیٹے کی محبت اور تیسرے ورنسکی کی محبت۔ اس کشمکش میں دانش آفرین کا ہار کھانے پگھلنے ہے۔ ورنسکی اس سے شادی کرنا چاہتا ہے مگر بیٹے کے بھٹ جانے کے خیال سے وہ شادی نہیں کرتی۔ اس کی خود کشی ورنسکی کی ہے تو بھی کی وجہ سے ہرگز نہیں ہے بلکہ اپنی ذاتی کشمکش چھپانے کے لیے ہے۔ اسی طرح گوٹے کے "آکام و قمر" سے زہر عشق کا مقابلہ کرنا بھی اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ دونوں عقیدات و مفکرات تہذیبوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ گوٹے کی یہ تعریف چڑھ کر کچھ لوگوں نے خود کشی ضروری مکر اور قمر اور گوٹ کا عشق ایک رشتہ سامنے لگاتا ہے۔ گوٹ شادی شدہ ہے اور ورنسکی نہیں ہو سکتی۔ "زہر عشق" میں بیرونی غیر شادی شدہ تھی آفران دونوں کی شادی میں کیا چیز باقی رہی؟ اس زاویے سے دیکھتے تو یہ معاشرہ لپٹا، گھسٹا خوردہ اور بے عمل معاشرہ نظر آتا ہے۔ یہاں مورت بھی رہتی ہے اور مرد بھی لیکن دونوں اس مسئلے کو حل کرنے کے لیے ہاتھ نہیں کرتے۔

عبداللہ باری دیاہی نے "زہر عشق" کو ٹیپیز کے ڈراموں سے مل کر تیار ہے کہ "عاشق و معشوق کی جدائی اور وہابی ملاقاتوں کے منظر بار بار دکھائے گئے ہیں۔ خود کشی، اقدام خود کشی اور مصروفی خود کشی کے منظر بھی ٹیپیز کے صفحات میں متعدد ملتے ہیں اور رویہ جوابات کے بعض مناظر نہایت موثر اور درد انگیز سمجھے جاتے ہیں لیکن مہذب اور ترقی یافتہ انگلستان کے اس ایک نام وارا ناظر نے اگر کوئی منظر بھی ایسا دکھایا ہو جو اثر و جبرت انگیزی میں مشرق کے اس بدنام شاعر کے کھیلے ہوئے نقش کا مقابلہ کر سکے تو خدا را اسے جہنم فرمایا دیا جائے" (۲۴۱) زہر عشق کا مطالعہ اس زاویے سے کرنے سے ہم غلط راستے پر چڑھ جاتے ہیں۔ "زہر عشق" جس گہری عیونیت ہے، جس زبان میں لکھی گئی ہے اور جس روایت اور پس منظر میں تخلیق ہوئی ہے میں ایسی پس منظر اور تاثر میں اسے دیکھنا چاہیے۔ اس کی اپنی ایک نگاہ دینا ہے۔

"زہر عشق" ایک ایسے شاعری ہے جس میں بیرونی خود کشی کر لیتی ہے۔ اس میں بھی، پہلی دونوں شاعریوں کی طرح، اضافی انصاف کا سر پہنی داستان ہے اور نہ کوئی بے چارہ قصہ ہے۔ اس کی مرکزی ہی ہے جو عرب عشق اور بہار عشق کی ہے۔ زہر عشق تعداد اشعار (۵۵۹) کے اعتبار سے عرب عشق (تعداد اشعار ۳۱۸) سے بڑی اور بہار عشق (تعداد اشعار ۸۴۲) سے چھوٹی ہے۔ اس میں، جیسا کہ ہم آگے آئے ہیں، عشق کی نوعیت پہلی دونوں شاعریوں سے مختلف ہے۔ یہاں دونوں مرد اور عورت ایک دوسرے پر عاشق ہیں لیکن عورت نون کی حد تک عشق کی آگ میں جلی رہی ہے اور پہلی دونوں شاعریوں کی بیرونی سے زیادہ حین و فاعل اور بے لوث ہے۔ جب وہ "نصرتی ملاقات" کے لیے آتی ہے تو دنیا کی بے ثباتی کا اظہار کرتی ہے۔ "بہار عشق" میں شرق نے "عشق" کے فلسفے کو اس طرح جان کیا ہے کہ تصور عشق کی ساری مشرقی روایت اس میں سمٹ آتی ہے۔ اسی طرح "زہر عشق" میں بے ثباتی و ہر کے فلسفے کو پراثر انداز میں بیان کیا ہے۔

[۳] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، ۵۵-۵۶، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۶ء

[۴] ایضاً، ص ۴۱

[۵] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۴۸-۵۳، بحوالہ بالا

[۶] انتخاب مرزا شوق مرتبہ شاہ عبدالسلام، انٹرویو پیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۳ء

[۷] [۴] تاریخ ادبیات ہندی و ہندوستانی، گارمساں دتاسی، اردو ترجمہ لیلیان سکسٹن (تھمسی) کسی نقل مملوک قبیل جالبی، ص ۶۳۶، خزوہ کراچی، نوری پبلشرز ۱۹۶۷ء

[۸] [۴] (جلد دوم) مرتبہ فدا علی بخش، ص ۵۴۴، مطبع نول کشور، ۱۳۸۵ھ

[۹] [۴] شوقِ پاست شوق، مرتبہ رشید حسن خاں، مقدمہ ص ۴۴-۴۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۹۹ء

[۱۰] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۷۷، بحوالہ بالا۔

[۱۱] ایضاً، ص ۶۹-۷۹، بحوالہ بالا۔

[۱۲] زہرِ عشق مرتبہ بخشوں گورکھپوری، ص ۴۹-۵۰، ایچ این اشاعت گورکھپور، ۱۹۴۷ء

[۱۳] [۴] شوقِ پاست شوق، بحوالہ بالا، ص ۴۱-۴۲

[۱۴] ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ۱۳۶۶ھ کا یہ ایڈیشن سید مسعود حسن وضوی ادیب کے کتب خانے میں موجود ہے اور یہ ترجمہ اس میں درج ہے دیکھیے۔ "اردو دشوئی شمالی ہند میں"، ص ۵۰۰، انجمن ترقی اردو ہندوئی گزٹ ۱۹۶۹ء

[۱۵] [۴] شوقِ پاست شوق، بحوالہ بالا، ص ۷۷

[۱۶] مقدمہ شعر و شاعری، الاطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۸۶، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء

[۱۷] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۲۵۵، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۶ء

[۱۸] [۴] مضمون رسائل، بنگلہ دیش، مطبوعہ گارکھنؤ، بھارت، اکتوبر ۱۹۴۲ء

[۱۹] "اردو دشوئی شمالی ہند میں"، ڈاکٹر گیان چند، ص ۱۳۶، انجمن ترقی اردو ہندوئی، دہلی ۱۹۸۷ء

[۲۰] تذکرہ شوق، عطا اللہ پالوی، بحوالہ بالا، ص ۲۵۷-۲۷۷

[۲۱] اتوی انگریزی اردو لغت، مرتبہ ڈاکٹر نیل جالبی، ص ۴۱۳۹، مقدمہ قوی زبان، اسلام آباد ۱۹۴۲ء

[۲۲] [۴] تاریخ اردو، حصہ پنجم، تبصیر، لکھنؤ، ص ۷۷-۱۰۰، نیپس ڈاکیومنٹری، کراچی ۱۹۸۴ء

[۲۳] مقدمہ شعر و شاعری، الاطاف حسین حالی، ص ۲۸۶-۳۰۵، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء

[۲۴] زہرِ عشق، نواب مرزا شوق بخشوی، مرتبہ بخشوں گورکھپوری، میں شامل عبداللہ جدید یا بادی کا مضمون "اردو کا ایک بدنام شاعر" ص ۸۸، ایچ این اشاعت گورکھپور، ۱۹۴۷ء

فصل پنجم

انیسویں صدی کی دواہم اولی و تہذیبی شخصیات

فصل پنجم

پہلا باب

واجد علی شاہ

حالات شخصیت و مزاج، تصانیف، منشویات، غزل، مرثیہ، اردو نثر، ریس و اثرات

انیسویں صدی کے شروع میں ہندوستان کا صرف ایک بادشاہ تھا لیکن ۱۸۵۷ء میں دو بادشاہ ہو گئے۔ ایک ملٹ بادشاہ اکبر شاہ جانی اور دوسرا بادشاہ اورنگ آبادی الدین حیدر۔ دونوں بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں تھے۔ اکبر شاہ جانی وکیلہ غرار تھے اور نام کے بادشاہ تھے۔ غازی الدین حیدر بھی چھاپہ بادشاہ تھے لیکن حکم کنٹی بہادر کے ”بڑے صاحب“ (ریڈ لیفٹ) کا چلنا تھا۔ عظیم بادشاہ کا پایہ تخت دہلی تھا اور سلطنت اورنگ آباد و حکومت کھنڈا تھا۔ روز آہی جنگوں اور حملوں سے دہلی بڑ بڑکی تھی اور وہاں کے لوگ ساقی بد حالی اور تنگ دہی سے تنگ آ کر جس کو جہاں ٹھکا تھا وہاں چلا جاتا۔ کھنڈا ساقی خوشی جانی اور دہلی سے قریب ہونے کی وجہ سے مزید آ پادہور ہا تھا۔ سپہ وزارت میں کھنڈا کا وزیر نو بہ سلطنت دہلی کا ماتحت تھا لیکن شاہی کے بعد اور وہ میں یہ جذبہ پیدا ہوا کہ ہم بھی دہلی کے برابر بلکہ اس سے بھر ہیں۔ اس زمانہ میں نے کھنڈا میں اپنی شرافت پیدا کر کے جذبہ کو ابھارا اور کھنڈا نے ہر طرح کی فوج دہلی سے ممتاز کرنے کے لیے زندگی کے ہر شعبے میں کوئی نہ کوئی جدت پیدا کی۔ یہاں تک کہ اردو زبان میں نہ کیرہا سپہ جہاد اور روزمرہ سے لے کر رنگ شاعری اور انعام بیان تک میں جدلیاں پیدا کیں۔ یہ کلائی وسانی جدلیاں اوپر ہی جدلیاں تھیں اور وہ اس لیے کہ دونوں سلطنتوں کا بنیادی طور پر جذبہ ہی وسانی و صاحبانہ ایک تھا۔ سادہ گوئی دہلی کا رنگ نہیں تھا جس کے ممتاز ترین نمائندہ میر و سودا تھے۔ خود استاد مصلحتی بھی اسی رنگ کے ہی تھے۔ کھنڈا کے شیخ تاریخ نے ”سداہ گوئی“ ترک کر کے ”طرز جدید“ کی بنیاد ڈالی جو اس دور میں کھنڈا کے تعلق مزاج سے ہم آہنگ ہو کر خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ ”طرز جدید“ نے ”مضمون آفرینی“ اور دور کی کوڑی لانے والی ”معنی پالی“ کے ساتھ صحت زبان و رعایت لفظی اور صنائع بدائع پر بے ضعیف شاعری کی بنیاد رکھی اور اس کا ایک ایسا سراج نکالا کہ کبلی ہار کھنڈا کی شاعری خود دہلی والوں کے لیے ہامہ کشش ہو گئی۔ مرزا غالب نے لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ خود اور تھیم مومن خاص مومن دونوں تاریخ کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کر رہے تھے۔ غالب پر تاریخ کے اثرات کا مطالعہ اب تک نہیں ہوا۔ سب نے یہ آئی کوٹ دیکھا لیکن تاریخ کے اثر پر غور نہیں کیا۔

قرآن سے ایک بات یہ دیکھنے میں آتی ہے کہ جب ایک خواب دہریہ یا بادشاہ عدم کو سدھارتا تو انگریز دوسرے خواب دہریہ یا بادشاہ سے لیا سجادہ کر کے سلطنت اورنگ آباد کا ایک حصہ چھینا لیتے۔ فرخ وریڈے نٹ کے افراطیات میں اضافہ یا بڑی رقم قرض کے طور پر لینے کا معاہدہ کر لیتے۔ یہ سلسلہ شجاع اللہ کی وفات کے ساتھ شروع ہوا۔ جسکب عملی اور اسکی دامان کی فوسداری بھی انگریزوں نے لی لی جس سے سارے معاشرے میں اس کا جھوٹا احساس پیدا

ہو گیا۔ اس صورت حال میں اب دُور بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ بھی نہ رہا۔ جو انگریز چاہتا تھا وہ وہی کرتے تھے۔ نواب بادشاہ کی حیثیت صرف ایک کھجکلی کی سی تھی۔ اس صورت حال میں ان کھجکلیوں نے پیش پرستی کو اپنا اوزر بنا لیا۔ کچھ بڑے اور ساتھ ہی رقص و موسیقی، مذہبی رسوم و رواج میں جدت طرازی اور شہر و شہری میں گہری دلچسپی لینے لگے۔ اب سلطنت اور وہی حیثیت انگریزوں کی ایک چاکیر کی سی ہو کر رہ گئی جس کو قائم رکھنے والا بھی انگریز تھا اور جس کا کارنامہ بھی انگریز کے پاس تھا۔ نواب آصف الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک سب اسی کوتاہ دہشت اور رکاوٹ چھٹات کے عمل سے گزرے جس کی تفصیل کتب تواریخ میں درج ہے۔

اس دور میں انگریز مختلف ریاستوں کو برطانوی ہند میں شامل کرنے میں مصروف عمل تھا۔ اس موقع کی ناک میں تھے کہ کب اور کب کبڑا کر لیا جائے۔ واجد علی شاہ ولی عہد کی کے زمانے ہی میں اس بات کو دیکھ رہے تھے کہ اور کب کا چاہا تب ظہور کیا ہے۔

فوت پانچوں کا اختر سے جانے میں دور رہے

ذکائن الخا ڈالو بازار نہ ظہیرے گا

(دیوان نگہ سوا عاشقان)

اور جب ۲۶ صفر ۱۲۶۳ھ / ۱۳ اپریل ۱۸۴۷ء کو ۲۶ سال کی عمر میں اس ڈولتے ہوئے تخت پر بادشاہ بن کر بیٹھا اور فوج کی تنظیم نو کے ساتھ عدل و انصاف کا نیا نظام اور اصلاحات کا عمل شروع کیا تو کبھی بہادر کے ریڈیٹ نہ (بڑے صاحب) نے انہیں سمجھا کہ ان کی صحت اچھی نہیں ہے وہ ان کاموں کو چھوڑ کر سیر و تفریح اور خوشی و سرور میں دقت گزار ہیں۔ کبھی مشورہ طلباء سے دلوایا گیا۔ لا رہا پارڈنگ، پنجاب سے ٹکٹ جاتے ہوئے جب اور کب صورت حال کا جائزہ لینے کے لیے کھنڈ میں ظہیر سے تو یہاں کے حالات جتنے ایسے نہیں تھے کہ واجد علی شاہ پر بد انتظامی کا الزام مانا گیا جائے لیکن ۲۳ نومبر ۱۸۴۷ء کو پارڈنگ سے نکلا، جس کا شش منٹوٹ ہے، کہ واجد علی شاہ کو انتظام سلطنت سنوارنے کے لیے دو سال کا وقت دیا جاتا ہے اور اگر انتظام درست نہ ہوا تو کبھی اور کب انتظام خود سنبھال لے گی (۱۲) اسی کے ساتھ واجد علی شاہ کو اپنی معزونی اور اور کب کے الحاق کا اعزاز ہو گیا۔ اس صورت حال میں بادشاہ مجبوراً چار تھا کرتا بھی تو کیا کرتا۔

محمد واجد علی، جو عارف عام میں واجد علی شاہ کے نام سے معروف ہیں، دور جن کا شخص اختر تھا، بادشاہ غازی الدین حیدر کے دورِ شہنشاہی میں ۱۰ ربیع الثانی ۱۲۳۸ھ / ۱۹ جولائی ۱۸۲۳ء کو تخم الدولہ مرزا احمد علی کے بابا پیدا ہوئے (۴) نجم افغانی جس نے اسے محض لال تلوار کا قطعہ تاریخ تو دل بھی دیا ہے جس کے آخری مصرع سے ۱۲۳۸ھ برآء ہوئے ہیں۔ قیصر افغانی جلد دوم میں سید کمال الدین حیدر نے تراجم بھی دیا ہے اور لکھا ہے کہ بادشاہ دہم از بقدر روز سہ شنبہ یک پاس برآء ۱۲۳۷ھ مطابق ۱۸۲۱ء میں پیدا ہوئے (۳) گوکب قدر نے اپنی تفسیل میں ۱۰ ربیع الثانی ۱۲۳۸ھ / ۱۹ جولائی ۱۸۲۳ء کو درست قرار دیا ہے (۳) مسعود حسن رضوی اور یب نے ۱۰ ربیع الثانی ۱۲۳۷ھ / ۳۰ جولائی ۱۸۲۲ء کو درست قرار دیا ہے (۵) غشی رام سہا نے قضا نے "فضل افغانی" میں ۱۰ ربیع الثانی ۱۲۳۸ھ تاریخ پیدا ہونے دی ہے۔ ان ساری بحثوں کا جائزہ لینے کے بعد ۱۰ ربیع الثانی ۱۲۳۸ھ / ۱۹ جولائی ۱۸۲۳ء درست معلوم ہوتی ہے۔

محمد واجد علی مرزا احمد علی کے دوسرے بیٹے تھے۔ ان سے بڑے بیٹے مصطفیٰ علی حیدر دہلی خود پر ضعیف تھے اس لیے جب احمد علی شاہ رابع الشانی ۱۲۵۸ھ / ۱۸۴۱ء کو تختہ شاهی پر ٹھکان ہوئے تو محمد واجد علی کو یہاں مصور

سکندر جاہد علیہماں ششم، صاحب عالم بہادر خطاب کے ساتھ ولی عہد مقرر کیا۔ یہی ولی عہد اپنے والد امجد علی شاہ کی وفات کے بعد ۲۶ صفر ۱۰۶۳ھ (۱۲ اکتوبر ۱۷۴۷ء) کو لاہور میں سکندر جاہد پادشاہ عادل فیصلہ میں سلطان عالم جوہر امجد علی شاہ کے القاب کے ساتھ تختِ اودھ پر فائز ہوئے (۶)۔

امجد علی شاہ (۱۸۴۷ء تا ۱۸۵۶ء) اودھ کے آخری تاج دار تھے۔ وہ نہایت دلجو، بہادر، بصورت اور ہنس نریب تھے۔ اہانت و زکاوت اور حافظہ قدرت نے دویت کیا تھا۔ شاعری کا ذوق پیدا لٹی تھا۔ چند موزوں شیع تھے۔ جدت طرازی ان کی فطرت کا خاصہ تھی۔ شعر کہتے تو کہتے چلے جاتے۔ علوم شدادہ بڑے شوق سے اور جلد حاصل کیے۔ "میزان الملب" اور "شرح اسباب" "نواب امین الدولہ اور امین خاں سے چڑھیں۔ شاعری میں فتح الدولہ برقی سے اور موسیقی کو قسب علی خاں رام پوری سے حاصل کیا۔ "بنی" میں امجد علی شاہ نے برقی (م ۱۸۴۸ء ص ۵۷۷) کو "اوتھو مرمہ راقم" (۷) لے لکھا ہے۔

تختِ سلطنت پر بیٹھے ہی انھوں نے علم سلطنت کو سنبھالنے کی کوشش کی۔ بادشاہ کی ساری تعلقی تو دوتراک سوار چاری کے وہ صندوقچے فیروں پر لگے آگے چلتے اور راستے میں جو بھی عرض و دعا وہ ان دایوں میں ڈال دی جاتی تھی۔ دیوں کی کھلیاں بادشاہ اپنے پاس رکھتے اور اپنے سامنے کھلا کر ہر درخواست پر حکم صادر کرتے۔ اسی کے ساتھ بادشاہ نے فوج کی دستہ پر توجہ دی۔ بادشاہ نے دیوں کی چتر پائیں اور سواروں کے رسالے بھرتی کر کے انھیں دروی اور ہتھیاروں سے لیس کیا اور ان کی تربیت شروع کی۔ ان کی قواعد کے لیے قاری اصطلاحات وضع کیں اور چٹنوں کے لئے ہتھکڑا ڈاکٹر چھا، گنگھوڑا اختر، تاروی وغیرہ مقرر کیے۔ بادشاہ خود میدان میں جا کر چٹنوں کا معائنہ کرتے اور گنگھوڑا دھوپ میں کھڑے رہتے (۸)۔ ان ساری باتوں سے بادشاہ کی طبیعت بڑھ رہی تھی اور یہ بات ریختہ نگار نے لکھی ہے۔ اگرچہ ان نے بادشاہ کے خلاف افواہوں کا بازو گرم کر کے اسے طرح طرح سے ہدام کرنا شروع کیا اور ان کے خلاف رپورٹیں گورنر جنرل کو بھیجیں۔ اسی زمانے میں امجد علی شاہ چاچکے اور اہل خانہ نے جو ریختہ نگار نے مقرر کیے تھے، مشورہ دیا کہ وہ کوئی ایسا کام نہ کریں جس سے ان کے دماغ پر کسی قسم کا داغ پڑے اور اپنا وقت سیر و تفریح میں گزاریں (۹)۔ اسی زمانے میں ریختہ نگار کی مداخلت اتنی بڑھ گئی کہ بادشاہ کو اس کام بھی اپنی مرضی سے آزادی کے ساتھ نہیں کر سکتے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگا جاسکتا ہے کہ بادشاہ ہونے کے ساتھ ہی وہ تختِ برقع کو جسے غازی الدین حیدر نے لکھی کر ڈروپے میں بٹا کر لایا تھا، کو بھی فرارِ حلق سے قیصر باغ میں رکھنا چاہتے تھے۔ بڑے صاحب (ریختہ نگار نے) اس کی اجازت نہیں دی (۱۰) اس صورت حال میں بادشاہ انتظامِ سلطنت سے کم و بیش کبھہ کش ہو گئے اور تفصیلی چال بات لکھوا کر وزیر اعظم کو دیں کہ ان پر پوری طرح عمل کیا جائے۔ یہ چال بات "دستورِ اجدہی" کے نام سے موسوم ہے اور "تذکرہ نامہ" میں اس کی تفصیل درج ہے (۱۱) اس دستور کے مطابق سے معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہ کو اقوالِ احوالِ سلطنت کی اصلاح اور عدل و انصاف کا چراغ روشن کرنا چاہتے تھے۔ اس کے بعد "ہیبہ کام" "وزیر نامہ" میں لکھا ہے، بادشاہ "مظنی" "الطبع" "بوکر" "تذاتیہ" پیش و پیش "تاریخ و سیر" کے مطالعے، تعمیرِ اہمات و عمارات اور فنِ شاعری کے "الافواہی" پسندیدہ و دیگر گزیرے حضرت سلطانِ زان "بے اور من موسیقی میں مصروف و مشغول ہو گئے (۱۲) یہ صورت بڑے صاحب اور کئی بہادر کی مرضی کے عین مطابق تھی۔ بادشاہ نے پیش و پشت کے ساتھ موسیقی و شاعری کی طرف پوری توجہ دے کر غم روزگار کو بکسر بولنے دیا۔ کرل سلیم سلطنت کی بدانتظامی کی رپورٹیں

گورنر جنرل کو بھیج دیا اور جب اولیام صاحب نے ریڈیفٹ میں کرآنے تو انھوں نے بھی یہی مشورہ دیا کہ اس کو دھکا
 انعام انگریزی حکومت اپنے ہاتھ میں لے لے۔ یہ مسئلہ کئی کے بورڈ آف ڈائریکٹرز کے سامنے پیش ہوا اور سٹے پایا
 کہ دودھ کو برطانوی حکومت میں شامل کر لیا جائے۔ اس فیصلے کی بنیاد پر لارڈ ڈیویڈ نے بادشاہ کو ایک ایسا معاہدہ پیش کیا
 اور سارے معاہدے کے ایک طرف طور پر منسوخ کر دیے۔ نئے معاہدے پر اختلاف دوسرے لیے بادشاہ کو تین دن کی سہولت
 دی گئی۔ بادشاہ نے سارے دہاکے ہاتھ جو اس معاہدے پر اختلاف نہیں کیے۔ دسمبر ۱۸۵۶ء/ ۱۹ مئی ۱۸۵۷ء کو بادشاہ نے
 ۱۸۵۲ء کو انگریزوں نے بادشاہ کو معزول کر کے ملک کی قبضگی کا اعلان کر دیا اور ایک اشتہار اور دوسرے میں موجود سارے
 قرائن پر لکھ دیا [۱۳]۔ اس معزولی میں وزیر اعظم اور حضور عالم علی گلی خاں جو بادشاہ کے خسر بھی تھے، انگریزوں
 کے ساتھ شریک تھے۔

بادشاہ نے ملک منظر (دکنورہ) کے پاس اپنی داڑی کرنے کا طے کیا اور کھنڈ سے نکلتے روانہ ہو گئے۔ وہاں
 پہنچ کر اپنی والدہ خاتون، برہمنی جنرل صاحب مرزا اسکندر شاہ اور ولی محمد کیس قدر کوششیں جاری رکھنے کے لئے
 ۱۸ جون ۱۸۵۶ء کو لندن روانہ کر دیا تاکہ برطانیہ سے انصاف طلب کر سکیں۔ اسی اثناء میں ۱۸۵۵ء کی عیسائی
 شروع ہو گئی۔ بائیسوں نے ان کے باطل چنے پر جس قدر کہ حضرت گل کی گھر علی میں پہنچا بادشاہ حلیم کر لیا اس کے ساتھ
 ملک دکنورہ سے انصاف طلب کرنے کا معاملہ بھی ہنگامے سے ۱۸۵۵ء کی نذر ہو گیا۔ واحد علی شاہ بخار و مدین
 ۱۸۵۳ء/ ۱۲ مئی ۱۸۵۶ء کو نکلتے پہلے اور نیاراج میں مہاراجا پرودا کی کوٹھی کرانے پر لے کر اس میں مقیم ہو گئے۔
 ۱۸۵۵ء کے دوران ۱۵ جون ۱۸۵۵ء کو انگریزوں نے انھیں گرفتار کر کے فورٹ ولیم میں نظر بند کر دیا جہاں سے وہ
 ۱۹ جولائی ۱۸۵۶ء کو رہا ہوئے۔ "تاریخ نور" کے خط ۲۸ میں واحد علی شاہ نے لکھا کہ "داستان مصیبت اپنی کیا جان
 کروں ایک دفتر میں بھی نہ دے اگر انھوں۔" مگر یہ کہ اللہ نے میرے حال پر رحم کیا کہ میں تاریخ ساز تو نہیں
 حال (والہ) کو قلعہ سے رہا ہو کر سوئی کھولنے میں آئی ۱۳ باقی زندگی انھوں نے یہیں گزاری اور ۲ دسمبر ۱۸۵۷ء
 ۱۳۰ھ/ ۲۰ ستمبر ۱۸۸۷ء کو تیس سال چار مہینے آخر دن یہاں رہ کر وفات پائی اور اپنے بھائے بے حسین آباد کے
 امام باڑے میں دفن ہوئے۔

شیخ ذوالعزیز نے اپنی مشہور "تغلب مسلسل" میں سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی ہے:

شہر ہار دگر ہوا ویراں کھنڈ ہو گیا ہے ہو کا مٹاں
 چرخ سے بے کسی رہتی ہے بے شہنشاہ اجڑ رہتی ہے
 رنج و غم سے دل گلی شادی اب نہیں کچھ امید آبادی

مرزا غالب نے قندیلگاری کے نام ایک خط مورخہ ۲۳ فروری ۱۸۵۷ء میں لکھا کہ

"جہاں ریاست اور بے ہوا آکے بیگت نہیں ہوں، اچھ کو اور بھی افسردہ دل کر دیا، بلکہ میں کہتا ہوں کہ

خفتہ نا انصاف ہوں گے و اہل بند، جو افسردہ دل نہ ہوئے ہوں گے۔ اللہ ہی اللہ ہے" (۱۵)

معزولی سے پہلے انگریزوں اور ان کے اختیارات نے مسلسل پروا نہ کیا اور انھیں طرح طرح سے بدنام کرنے کی
 کوشش کی۔ بادشاہ غیر معمولی صلاحیت کے مالک تھے لیکن انھیں اصلاح احوال کا موقع نہیں ملا اور وہ مجبور ہو کر قرض
 وصولی اور شعروادب میں پوری طرح مصروف ہو گئے اور یہاں بھی انھوں نے وہ کام کیے کہ ان کا نام آج بھی تاریخ

میں روشن ہے۔ وہ علم پروران انسان ہے۔ سترہ سو اہل علم ملازم تھے۔

ملازم مرے تھے کبھی سو چار
مرے علم میں تھے چار سو چار
طبیعیوں کو کر پانچ سو تو رقم

(عزلی اخترا میں ۱۳۳)

واہد علی شاہ خضندے حراج کے نرم خو، امن پسند، اور صلاح جو انسان تھے علم اعلیٰ خاص نے لکھا ہے کہ ”وہ رحم دل اور درفش انقلاب تھے۔ کبھی کسی کے ساتھ بے درجی نہیں کی۔ کبھی تک زبان پر نہیں آئی۔ نہ کسی سوا فقی یا مخالف کو علم سے ستیا اور نہ کسی کی جان لی۔ غرور و غلوت نام کو نہ قہی۔ بدل میں کبھی رعایت نہیں کی“ (۱۶) ان کے بدل کا واقعہ مشہور ”دارالکلیج“ میں درج ہے۔ منکرسلطان ای کیسے کہ جب مشہور ”بخرالغصہ“ میں اپنا تعارف کراتے ہیں تو بادشاہوں والی بات نہیں کرتے بلکہ کہتے ہیں ”مے بندے کا نام ہے کندر چاہ یا مے دزدہ ہے اور گھنٹا اختر ہے“ (۱۷) اختر ہے (۱۸) مشہور ”دریانے تفتیش“ میں جب شاعرانہ تعریف کا اپنی تعریف کرتے ہیں تو صرف یہ کہتے ہیں:

یہاں ہرگز پنہا ہے طبیعت
بھاتی نہیں بندہ کو رجعت
”کلیات اخترا“ کی غزل کے ایک شعر میں بھی اپنے حراج پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:
خاک سے اُس ہو گیا اختر
مداری عزت تھی خاکساری تک
ایک اور شعر میں کہتے ہیں:

احال رکھا نہیں گوار نہیں۔ شاعر ہوں
چال بھی بھری فقیرانہ ہے آزار ہوں میں

واہد علی شاہ معشوق حراج انسان تھے مشہور ”دریانے تفتیش“ میں لکھا ہے: ”مے معشوق حراج ہوں ازل سے“ ”تاریخ ممتاز“ میں ایک جگہ خود کو ”معشوق خصلت، عاشق حراج“ لکھا ہے۔ سید ابوالخیر مودودی نے نظم طہ طہائی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”واہد علی شاہ“ اپنی ذات سے بہت ٹپک دل اور دانا گھر تھے۔ ہر فرد بظرف کے سلام کا جواب دیتے۔ خوش خلقی اور عہدہ ویشانی سے پیش آتے اور نرمی سے گفتگو کرتے“ (۱۹) خود بادشاہ کے مخالف رہنے نہایت سلیکھن نے اپنے مکتوب نظام سربراہی الہیت میں لکھا ہے کہ ”ان سے زیادہ مرتبہاں مرتبہ حراج طبیعت کا آدمی تھبت شای ہر کبھی نہیں بیجا“ (۲۰) بادشاہ کی خلقت کا اندازہ اس واقعہ سے کیا جاسکتا ہے کہ جب وہ اتحاد وصال کے تھے تو ایک صہرت سوتی خانم پر عاشق ہو گئے۔ ان کی بیوی کو یہ بات ناگوار گزری اور اسے ملازمت سے الگ کر دیا۔ ان کے والد واہد علی شاہ کو معلوم ہوا تو واہد علی شاہ کو نظر بند کر دیا۔ انھوں نے گوشت تفتیشی اختیار کر لی اور شعر و شاعری کی طرف متصف ہو گئے۔ ”عشق نامہ“ میں واہد علی شاہ نے لکھا ہے ”چوں کہ خداوند عالم نے والدین کی اطاعت و فرماں برداری کل دفعی کاموں پر مقدم کر دی ہے اس لیے میں نے اس صہرت سے دست کشی کر کے والد واہد کی خدمت فیض و رحمت میں عرض کیا کہ نظام ہر طرح فرماں اقدس کا مطیع ہے..... یہ حکام میں کرشم ہوا کہ اس صہرت کو خوشی خاطر اپنے پاس سے جدا کر دے۔ گو والد منظور رحمت سدھارے اور میں خود مختار ہوا۔ جو تھی چاہتا کر سکتا تھا لیکن جو کچھ کہا وہ کیا..... انھیں دونوں میں نے نین شعر گوئی حاصل کر کے اس صہرت کے عشق میں بچہ و لون طبیعت دو دو جان اور تین مشکوای علم کیں لیکن وہی اضطراب سے کسی کو آگاہ نہیں کیا۔ کچھ یہ ہے میں اس فہم جاں کا وہی آگ سے پلٹے پلٹے نیم نکل ہو کیا تھا“ (۲۱)

واہد علی شاہ کھلے دماغ کے انسان تھے۔ جس بات کو کچھ سمجھتے اس کا بڑا اظہار کر دیتے۔ برائے اظہار ان

کے کردار کی لمبایاں خصوصیت تھی۔ جس طرح نکل کر انھوں نے "مشفق نامہ" میں اپنے مشق اور علمی تعلقات کی داستان سنائی ہے اس سے ان کے کردار و مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں بھی سابق بادشاہوں کی روایت اور طرز عمل انھیں راستہ دکھاتا ہے۔ "مشفق نامہ" میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "من جملہ ان کے بادشاہوں میں شاہ شہ شہ اور بادشاہ سلطانی کا چہرہ وغیرہ شاہانِ مملکت نے اکثر کیش و تکلیف صورتوں کو طعم موسیقی کی تعلیم دلوانا کرنا ہی کے لفظ سے غلبہ کیا ہے۔ لہذا بادشاہات و اقبال نے عین ساقین کا پائندہ ہو کر سلازہر و حیان بادشاہان کو مل موسیقی کی تعلیم کا حکم دیا جن کی نگاہ عاشقوں کی زبان کے واسطے حیر ہے۔" (۲۱) [۲۱] وادھلی شاہ دل میں آنے والی کسی بات کو پردے میں نہیں رکھتے تھے۔ "مشفق نامہ" (جیاں ۶۷) میں یہ بات بھی لکھ دی ہے کہ "مجھ سے غلام رضا وغیرہ امن کے عزیز و اقارب سے روز بروز ملاقات و ارطاط برپا رہتا تھا اور یہ سب ملت جماعت تھے اور قلبِ ملی ناں میرے ساتھ بھی تھی لہذا وہ سب تھے۔ مجھ کو بات و ن بیان اگر خوش و خوش رہتی تھی کسی طرح یہ لوگ میرے مذہب میں آ جاتے۔ جب اس امر میں ان لوگوں کا غصہ یہ لیتا تھا تو انھیں ناراض پاتا تھا۔ آخر ایک روز برسات کی فصل میں میں نے نہایت دل جوئی اور مصطفیٰ و مہارت منع دے کر ان لوگوں سے بھر جھٹل نہ وہ سب کے لیے فرمایا۔ چونکہ اس امر خیر کا انتہام میرے ہاتھوں ہوتا تھا، سب نے منظور کر لیا" (۲۲)

اپنی تفصیل "نئی" میں وادھلی شاہ نے اپنی محسی و شہوانی قوت و رکار گزاروں کا اس طرح نکل کر اظہار کیا ہے کہ کسی نے نہ کیا ہوگا۔ "نئی" کی وہ پانچویں "نقل" "میرے ایک دوست کی چشم دید" پڑھ لیجئے (۲۳) وادھلی شاہ کی محسی زندگی کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

وادھلی شاہ نہایت دلچسپ و ذہنی اور تحقیقی ذہن کے مالک تھے۔ جس کام میں وادھلی ڈالنے اس میں اپنی کلی صورتیں پیدا کرتے۔ جدت پسندی ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ وہ بادشاہ ہونے کو احکام جاری کیے کہ ۱۳۱۳ھ بمطابق ۱۸۷۱ء سے سالِ ہجری کا شروع سال کو قمری بادشاہی کا حصہ ہے۔ سب اہل دفتر سالِ ہجری کے بعد مطابق اس کے تاریخ و سال موصول اور بعد اس کے سب مجلس و ملائیں اور میلوں کے نام یہ مقرر کیے: ماہ وادھلی، ماہ محمدی، ماہ اختری، ماہ اسکندری، ماہ سنبل، ماہ شامشری، ماہ اوائی، ماہ صویر، ماہ صاحب، ماہ منصور، ماہ سلیمانی، ماہ نئی (۲۳)۔ بادشاہی کے بعد رحمت کی عرضوں کے لیے مطبوع خاص سلطانی سے، آراء و اشعار لوح کے ساتھ، کاغذ جاری کیا جس پر عرضیاں دی جاتی تھیں (۲۵) [۲۵] پندرہ جاری کیا جس پر یہ شعر کندہ تھا:

نکستہ زور و زلف و فضل و تانیہ اللہ
ظہل حق وادھلی سلطان عالم بادشاہ

(۲۶)

چار آنے اور آٹھ آنے کے تانے کے بندے بھی جاری کیے جو تمام ملکات میں جلد رونق پا گئے (۲۷) [۲۷] ارشدان کے مینے میں افکار و فکر کے وقت کو پادشاہ کا حکم جاری کیا (۲۸) [۲۸] "مغربان و مسلمان خاص" کے لیے ایک خاص قسم کی ٹوٹی ہوئی تھی جسے "کاہ عالم پینڈ" کا نام دیا گیا (۲۹) [۲۹] جسے "عوام" "بھووا" "نکار" تھے۔ بادشاہ نے انگریز بی تہذیب کے ہاتھ جتنے اثرات کے ہادج واپسی تہذیب دہانے لیا اس دہائی زبان، اپنی موسیقی، اپنا ادب، اپنے عقائد اور رسوم و رواج کو اہمیت دی اور خود خواہ ساداتِ ملی خاں کے برخلاف اس پر کار بند رہے۔ دس اور اس کے چلے نذران کی اپنی تین مشقوں کی تشلیں اسی تہذیب کا اظہار ہیں جن پر تہذیبی سرگرمیوں کے فروغ کے لیے انھوں نے دل کھول کر

دولت خرچ کی۔ نو جوانی کے علاوہ جس پسندیدہ عورت پر نگاہ کرتے، شیوہ شریعت کے مطابق اس سے تھک کر لیٹتے۔
 یہی وجہ ہے کہ ”بائی“ میں چھٹی عورتوں کا ذکر آ رہا ہے وہ سب کی سب عموماً یا تنگنواخت ہیں۔ معرونی و جلا وطنی کے بعد
 جب داد جلی شاہ کی مالی حالت کو درحقی شعر و ادب، رقص و موسیقی، درس اور مجلسوں کے شوقی کو برقرار رکھا۔

زمانہ تھا کہ کرتے تھے گوہر پاؤں کے نیچے پر اب ہے دھوپ مر رہی اور ٹنگر پاؤں کے نیچے

۱۸۵۷ء میں جب انگریزوں نے انھیں فورٹ ولیم میں قید کر دیا تو وہاں بھی لکھتے چلے جاتے تھے صرف رہے۔ اپنی
 نیکیات کو زیادہ تر غلط فہمی اور اسے میں لکھے اور ان کے تجویز سے نہ صرف خود مرتب کیے بلکہ چکاوت سے بھی مرتب کرانے
 اور ان کی جلدیں بچھوانے کی فرمائش کی۔ شعر اور اعلیٰ فن و ہنر کی بہت عزت کرتے تھے۔ خود بھی ہوں کہ شعر و ادب اور
 رقص و موسیقی پر قدر دہہ رکھتے تھے اور مظاہر واد ہیں تھے اس لیے ان میں طرح طرح کی اختراعات اور جدتیں کہیں۔ علم
 عروض میں بھی۔ جو مشکل فن ہے، اختراعات کہیں۔ ایک جگہ لکھا کہ:

”بحور سالم مع قدیم و تازہ بلا و حفاقت برآں چہ از عقل ناقص تو، حاصل ساختہ چہ یہ کلامان ایہ فنیانی

سازد“

ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

”میں اور ان لوگوں کی بازی موزوں و ملحقان مطمئن دیا۔ جو عرض موسوم ساختہ خوشی خوشی سازد و یک

صد و جمل و سوزان حاضر فی آرز“

مسعود حسن رضوی اوپ نے لکھا ہے کہ ”غیر ایک میں گیارہ جڑوں کے دو دو نام ہیں اور ان کے صرف مثنوی اور ان
 ہیں۔ لیبر دو میں بھی پانچ نام پانچ مختلف جڑوں کے ہیں اور ان کے مسدس اور مربع اور ان میں بھی ہیں جن کی مجموعی
 تعداد انہیں ہے۔۔۔۔۔۔ اس طرح دونوں رسالوں میں مجموعاً ایک سو اکتھائی بحر ہیں جو یاد شاہ کی ایجاد ہیں اور ہر ایک کا
 نیا نام ہے۔ ان کے علاوہ انھیں پرانی بحر میں بھی یعنی کل ایک سو اسی بحر ہیں۔ یہ کل بحر ہیں اردو میں گیارہ سو اسی
 بہت مشکل ہیں۔ بادشاہ نے ان سب بحر میں ایک ایک مصرع موزوں کروایا ہے [۳۰] ”اور شاہنشاہ قانی“ (دوسرا)
 علم عروض (میں بھی تمام سالم اور حراف بحر کی مثالوں میں داد جلی شاہ نے خود اپنے شعر مثال میں حق کیے ہیں۔
 اسی طرح موسیقی میں بھی نئے نئے راستے نکالے۔۔۔۔۔۔ نئے نئے خطابات دے دیے جو پانچواں اور دہار پرندے تھے ان کے سنے
 نئے نام رکھے اور لکھا کہ ”تا آخر یہ کتاب ہذا سند پارہ سو دوا نو۔ ہماری تک جا اور ان نفسی کو خطاب نہایت ہوئے ہیں کہ
 جس میں سوائے رقم کے دوسرے کی فکر کو اٹھائیں“ [۳۱]

داد جلی شاہ کو اردو زبان پر کامل قدرت حاصل تھی۔ فارسی زبان پر بھی قدرت رکھتے تھے۔ بہت زور کو
 تھے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں دو زبان اور تین مثنویاں مکمل کر چکے تھے۔ مثنوی افسانہ، مثنوی، جو کم و بیش پانچ ہزار
 اشعار پر مشتمل ہے، چودہ دن میں مکمل کر لی تھی ”اور پائے عشق“ جس میں تقریباً تین ہزار اشعار ہیں، ایکس دن میں
 پوری کر لی تھی۔ اسی طرح ”بکراقت“ میں تقریباً سو چار ہزار اشعار ہیں اور یہ مثنوی بھی کم مدت میں پوری کر لی تھی۔
 اس زور و پیرہ خود بھی فکر کرتے تھے۔

اس قدر جلدی نازل کہتا بہت دشوار ہے کب کوئی دیا میں، آخر آپ سنا بیٹا اہوا

جب انگریزی انداز ہے اپنی چٹکوں کی بھیم لوی توان کے لیے فارسی زبان میں اصطلاحات خود وضع کہیں۔ پنے انہی

اصطلاحات کے ذریعے کر لی جاتی تھی مثلاً Right Wheel کے لیے "راست ما" About turn کے لیے "پس پلٹ" وغیرہ اصطلاحات بنائیں۔ اسی طرح موسیقی میں نئے طور اختیار کیے۔ وہ دہاس، جودا، بدلی شاہ نے گھنٹوں اور کلکتہ میں پیش کیے، ان کی اپنی ایجاد ہیں۔ کھٹک، قصب کا گھنٹی طرز ان کی بدعت طرز طبیعت کی وجہ سے جس میں قصب، موسیقی اور جودا بدلی شاہ کی کڑیاں بن گئے ہیں۔ نئی ضروری کی دھاتی اور دل کو نئی میں لے کر ایک خاص کیفیت پیدا کرنے کا عمل، دہلی شاہ کی اختراعی قوت کی وجہ سے۔ انھوں نے گانے کے لیے "بول" لکھے، وہ بھی اسی مزاج کے حامل ہیں۔ کوکب قدر دہلی مرزا نے لکھا ہے کہ "فن کا ایسا معیار فن کی لکھی قدروں اور خود سر پرست کا کتابت فن میں مثل طالب علم کا بچا، صاحبان کمال کو نکھا کر نے اور سر پرست کے لحاظ کے مطابق قدم بعد دھاتی موسیقی میں نئے رجحانات پیدا کرنے کا سبب بنا اور گانے میں ضروری، بچانے میں ستار اور تاج میں کھٹک کو وہ مقبولیت حاصل ہوئی جو اس سے پہلے نہ ہوتی تھی" (۳۲) "پری خانہ" اور "داس منزل" میں قصب و موسیقی کی تعلیم کا باقاعدہ انتظام تھا۔ "نئی" کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ قصب لڑکیوں کو وہ موسیقی کی تعلیم خود دیتے تھے۔ "داس" میں اپنی تیرن مثنویوں (افسانہ عشق، افسانہ عشق، بحر الفت) کو خود پیش کیا اور قصب کو قصب و موسیقی سے مل کر وہ صورت دی جس سے اردو دار سے اور اسٹیلج کی روایت نے نظم لیا۔ دہلی شاہ نے لکھا ہے کہ "وہ فن سوجیز میں سب طرح کی آج تک بچا پکا ہوں اور بنائے پکا پاتا ہوں" (۳۳)

ہندوستان کی تاریخ میں اس رنگ و وضع کا کوئی دوسرا بادشاہ شاید ہی ایسا گذرا ہو جس نے اپنی جھلکی صلاحتوں سے نئے رجحانات کو جنم دیا۔ علم ادب میں خود شریک ہو کر اس کی سرپرستی کی اور فنون لطیفہ میں اپنی دیکھا دات و اختراعات سے نئے میلانات کو ابھارا۔ دہلی شاہ کی زندگی ایک کھلی کتاب ہے جس کا ہر پل اس کی تصانیف سے نمایاں ہوتا ہے اور ان کی چوری شخصیت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔

دہلی شاہ کثیر تصانیف مصنف تھے۔ ان کی یہ تصانیف اردو و فارسی نظم و نثر پر مشتمل ہیں۔ خود دہلی شاہ نے حروف گچی کی ترتیب سے ان کتابوں کے نام "نئی" (۱۲۹۴ھ) میں دیے ہیں اور لکھا ہے کہ "یہ سب فقیر کے کتب خانے میں موجود ہیں اور جو کڑی سلطنت اور عمارت بد معاشاں میں تاراج ہوئیں وہ خارج از حساب ہیں" (۳۴) دہلی شاہ کی فہرست تصانیف ۱۲۹۲ھ تک کا احاطہ کرتی ہے جو بی کا سال تصانیف ہے۔ کوکب قدر دہلی مرزا نے جو فہرست مرتب کی ہے وہ مزید چار سو اس لیے ہے کہ دہلی شاہ کی ان تصانیف کا بھی احاطہ کرتی ہے ۱۲۹۲ھ کے بعد لکھی گئیں۔ میں نے ذیل کی فہرست دہلی شاہ کی "نئی" میں درج فہرست، کوکب قدر کی فہرست (۳۵) اور مسعود حسن ادیب کی پہلی ہونی فہرستوں کی مدد سے تیار کی ہے (۳۶)

نمبر	نام کتاب	مؤلفین	زبان	صنف ادب	کیفیت
۱	افسانہ عشق	۱۲۵۵ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۲	دریاے عشق	۱۲۵۶ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۳	بحر الفت	۱۲۵۶ھ	اردو	داستانی عشقیہ مثنوی	مطبوعہ
۴	نکدہ سہ عاشقان	۱۲۵۵-۱۲۵۹ھ	اردو	درج ان غزلیات	مطبوعہ

۵	عشق نامہ (نثر)	۱۲۶۳-۱۲۶۵ھ	فارسی	نور دوست سوانح (مثنوی)	غیر مطبوعہ۔ فارسی نثر نے "نکل خانہ شاہی" کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔
۶	چیت میدری	۱۲۶۵ھ	اردو	لڑائی مثنوی	مطبوعہ
۷	عشق نامہ (مکتوم)	۱۲۶۶ھ	اردو	مثنوی (نور دوست)	مطبوعہ (مطبوعہ میں کوئی مکمل نسخہ دستیاب نہیں ہوا)
۸	مجموعہ امید ہے	۱۲۶۳-۱۲۶۶ھ	فارسی، اردو	نگاروں (جاض)	مطبوعہ مختلف کتابوں سے انتشارات کا مجموعہ
۹	نثر و ادبیت	۱۲۶۳-۱۲۶۷ھ	فارسی	مجموعہ مسائل ملت	مطبوعہ
۱۰	صورت المہارک	۱۲۶۷ھ	فارسی	اصول موسیقی	مطبوعہ
۱۱	غنی اثرات	۱۲۵۸-۱۲۶۷ھ	اردو	دیوان غزلیات	مطبوعہ
۱۲	ارشاد شاہ قاضی (نثر)	۱۲۶۸-۱۲۶۹ھ	اردو	علم عربی	مطبوعہ
۱۳	براسپہ ہارک	۱۲۷۳ھ	اردو	مشققات تاریخ اردو	مطبوعہ (اردو ہارک کی ریچرچوں کا مجموعہ)
۱۴	دیوان بہارک	۱۲۵۵-۱۲۷۳ھ	اردو	دیوان غزلیات	مطبوعہ
۱۵	کلیات سوم	۱۲۵۵-۱۲۷۳ھ	اردو	کلیات نظم	مطبوعہ (دیوان مہارک کے ساتھ سلام بدایہی، مرثیہ مسند، بخش و لیرہ کا مجموعہ)
۱۶	تاریخ ادب (نثر)	۱۲۷۲-۱۲۷۳ھ	اردو	واحد علی شاہ کے خطوط کا مجموعہ	مطبوعہ
۱۷	حسن اختری	۱۲۷۳ھ	اردو	مثنوی (سوانح)	مطبوعہ

۱۸	مختلف	۱۲۵۵ھ	اردو	مثنوی اسرار	مختلف بحر میں ہے۔ مطبوعہ
۱۹	فساد اختری	۱۲۵۵ھ	فارسی	آداب مجلس	مطبوعہ
۲۰	تاریخ مختار (نثر)	۱۲۵۴ھ - ۱۲۵۶ھ	اردو	واحد علی شاہ کے خطوط کا مجموعہ	مطبوعہ
۲۱	تاریخ غزالہ (نثر)	۱۲۵۵ھ	اردو	مجموعہ خطوط واحد علی شاہ	مطبوعہ
۲۲	تاریخ انور (نثر)	۱۲۵۴ - ۱۲۵۵ھ	اردو	مجموعہ خطوط واحد علی شاہ	مطبوعہ
۲۳	تاریخ ہمدان (نثر)	۱۲۵۳ - ۱۲۵۶ھ	اردو	مسوہ نواب ہمدان عالم کے خطوط	مطبوعہ
۲۴	تاریخ فراق (نثر)	۱۲۵۵ - ۱۲۵۶ھ	اردو	مجموعہ خطوط مرتبہ واحد علی شاہ	ملکہ زبیر نواب روزی تھکم کے خطوط۔ غیر مطبوعہ
۲۵	تاریخ جمشیدی	۱۲۵۵ - ۱۲۵۶ھ	اردو	مجموعہ خطوط نواب جمشید تھکم	غیر مطبوعہ
۲۶	شہداء فیض	۱۲۵۲ - ۱۲۵۶ھ	اردو	کلیات نظم	مطبوعہ۔ غزلیات، مکتوم خطوط، قصیدیں، قصیدہ، سلام فوتے والغیرہ
۲۷	کلیات اختری	۱۲۵۵ - ۱۲۵۸ھ	اردو	کلیات نظم	مطبوعہ
۲۸	قمر مظہر	۱۲۵۶ - ۱۲۸۱ھ	اردو	کلیات نظم	مطبوعہ
۲۹	روح	۱۲۸۵ - ۱۲۸۶ھ	اردو	گیت (بول)	مطبوعہ۔ واحد علی شاہ کے ساتھ دوسروں کے بول بھی شامل ہیں۔ داگہ رنگینوں کے لیے بول فراہم کئے گئے ہیں۔

۳۰	مکتوبات سلطانیہ	۱۲۸۶ھ	فارسی	لٹری	مطبوعہ ۶۶ سلطون میں ۶۶ عتبات کا بیان مع ترجمہ و تفسیر
۳۱	تکلم نامہ	۱۲۸۷-۱۲۸۸ھ	اردو	کلیاتِ نظم	مطبوعہ
۳۲	ایمان	۱۲۸۸-۱۲۸۹ھ	اردو	کلیاتِ نظم (نورِ اسلام)	مطبوعہ
۳۳	دولگی	۱۲۸۹ھ	اردو	مجموعہ نظم	مطبوعہ۔ تمام کلام داد پدلی شاہ اور داد شاہ علی دہلوی کا ایک دریاداری موسیٰ خاں دیوان خاص کا ہے۔
۳۴	مبادیٰ بین القس والحق	۱۲۸۷-۱۲۸۹ھ	فارسی	مسائل منطق	مطبوعہ
۳۵	جمہور عربی	۱۲۹۰ھ	فارسی، اردو	فنی عروضی	مطبوعہ
۳۶	نئی (نثرِ نظم)	۱۲۹۱-۱۲۹۳ھ	اردو	سوانح و حقائق	مطبوعہ
۳۷	ملک اختر	۱۲۹۵ھ	اردو، فارسی	مجموعہ تمام و فارسی نثر	مطبوعہ "تکلم و نثر" مفتی محمد رفیع الرحمن پڑا اور دہلی دہلی دہلی چاپخانہ انضباط اور "دہلی"
۳۸	لغات الکلمات	۱۲۹۷-۱۲۹۸ھ	فارسی	تاریخ زبان و لغت	مطبوعہ
۳۹	توشیحہ خیرت	۱۲۹۷-۱۲۹۹ھ	اردو	مجموعہ سرائی	مطبوعہ
۴۰	ریاض المعین	-	اردو	مرثی	مطبوعہ "توشیحہ" آخرت کا انتخاب
۴۱	ریاض القلوب (نثر)	۱۲۹۷-۱۲۹۹ھ	اردو	قصص الانبیاء	مطبوعہ۔ فارسی سے مترجم و ترجمہ
۴۲	نجات القلوب	۱۳۰۰ھ	اردو	مذہبی شعری	مطبوعہ۔ بیرون اصول و معنی نہیں۔

وہ تصانیف جن کے نام داد پدلی شاہ نے "نئی" میں درج کیے ہیں لیکن مولانا الطبرست میں شامل نہیں ہیں اس لیے ان

- (۱) تاریخ خاص (۲) تاریخ مشطہ (۳) تاریخ ادب (۴) کلی عشق
(۵) دستور ادب (۶) مکتبہ جامع (۷) عشق شریف (۸) سمیعہ سلسلہ
(۹) سہارا سے حریف (۱۰) مای نامہ (۱۱) مرقع فرخ

واحد علی شاہ کی تصانیف کو شاعری، نثر، موسیقی اور محرق میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ شاعری میں انھوں نے مختلف اصناف میں فنِ شیع آزمائی کی ہے جن میں مثنوی، غزل، مراثی، سلام اور گیتوں کے بول کے ساتھ قصائد بھی شامل ہیں۔ نثر میں فنی عروض اور موسیقی پر اردو فارسی رسالوں کے علاوہ خصوصیت سے دو اردو خطوط قابل ذکر ہیں جو نظر بندی کے زمانے میں انھوں نے اپنی ازدواج و یکساںات کو لکھے تھے۔ موسیقی اور س کے تعلق سے ان کی تصنیف "فنی" کے علاوہ در سال صحت المبارک، گیتوں کے مجموعے "چاند" اور "دو لکھن" قابلِ توجہ ہیں۔

واحد علی شاہ فطری شاعر تھے۔ وہ چہ گو بھی تھے اور زور گو بھی۔ انھوں نے علمِ ادب کی سرپرستی بھی کی اور خود بھی ہر وقت ان تخلیقی سرگرمیوں میں مصروف رہے۔ انھوں نے اپنے دور کو حائر بھی کیا اور اس سے حائر بھی ہوئے۔ مثنوی کوئی فنِ وہ "سحر الہیان" اور "گلزارِ جم" کو تو نہیں پہچانتے لیکن انھوں نے اپنے دور کے دوسرے مثنوی نگاروں کو حائر کیا۔ آپ مرزا عشق، بھل اور ملکہ، عالم کی مثنویاں، واحد علی شاہ کی "انسانیت عشق"، "دریاے عشق" اور "مصر العت" سے حائر ہیں۔ تاریخ نے جذباتِ احساس کو اپنے "طرزِ چہنے" کی تحریک میں شاعری سے حائر کر دیا تھا۔ واحد علی شاہ نے اردو مثنوی کو دوبارہ، میر کی سادہ گوئی سے جوڑ کر، جذباتِ احساس کو اپنی شاعری کا حصہ بنا لیا۔ عشق کی مثنوی "علم العت" اور نواب مرزا عشق کی مثنویاں، فریب عشق، بہار عشق اور زہر عشق ایسی رختان سے حائر ہیں۔ واحد علی شاہ کی پندرہ برس کی عمر میں شادی ہوئی اور اس کے کچھ عرصے بعد انھیں موتی خانم نامی عورت سے عشق ہو گیا۔ اس کے جبری آگ میں بیٹھتے ہوئے ان کی طبیعت شعر گوئی کی طرف مائل ہوئی۔ "عشق نامہ" میں اس واقعہ عشق کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے کہ "اس وقت میر میں اٹھارہ برس کا تھا۔ انھیں دلوں میں نے فنی شعر گوئی حاصل کر کے اس عورت کے عشق میں بیدار ہو کر طبیعتِ دور بہان اور تین مثنویاں نظم کیں لیکن وہی اضطراب سے کسی کو آگاہ نہ کیا۔ سچ یہ ہے میں اس فلم جاں کاہ کی آگ سے جلتے جلتے نیم نمل ہو گیا تھا" (۳۸) یہ تین مثنویاں، انسانیت عشق، دریاے عشق اور بحرِ الفت ہیں۔ مثنوی "بحرِ الفت" میں واحد علی شاہ نے لکھا ہے:

فعل بھی کہ چکا ہوں وہ تھے دوستوں نے نالے سے
ایک کا نام ہے انسانیت عشق اور حقیقت ہے کارخانہ عشق
سادہ دل تھ کو جانتے ہیں فریب یار سب لے گئے وہ ظلمِ مجیب (۳۹)

گویا "بحرِ الفت" سے پہلے وہ تھے فنی انسانیت عشق اور دریاے عشق کہ پہلے تھے۔ بحرِ الفت ان کے بعد کی تصنیف ہے۔ مثنوی "دریاے عشق" میں لکھا ہے:

فعل اس سے جو مثنوی لکھی ہے وہ عشق سے سب بھری ہوئی ہے
انسانیت عشق اس کا ہے نام آواز بھی خوب اور الہام (۴۰)

گویا پانچواں ترتیب "انسانیت عشق" پہلے لکھی گئی۔ اس کے بعد "دریاے عشق" اور "بحرِ الفت"۔ بحرِ الفت میں جو نثر نے دوستوں کے لئے لکھی اور وہ اس کے علمِ مجیب کے لئے جانے کی بات کی تھ وہ اس طرف اشارہ ہے کہ

بہت سے شعرا نے جن میں خلقِ سلک، عالم اور ذوق مرزا شوقِ شال ہیں، مادی رنگ میں مٹوایا نہیں۔

واحد علی شاہ اختر کی ان تین مثنویوں میں دلچسپ قصوں کے ذریعے عشق اور اس کی رنگارنگ کھیلنا ہے، کا اظہار کیا گیا ہے۔ ان تینوں مثنویوں کے قصے شاعر، داستان کو تنظیم اور غزلِ خاں (والدِ حکیم خاص) علی جلال کھنوی) نے بنائے تھے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ حکیم احمد غزلِ خاں کی بھائی ہوئی چار داستانوں کا ایک مجموعہ کھنوی تھا اور اس داستانوں کا مجموعہ دہلا اکبر جی دام پور میں ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں یہ تین داستانیں بھی شامل ہیں۔ "آئینہ جہانِ مثنویات" بہت کم وقت میں لکھی گئیں۔ اس وقت واحد علی شاہ کی عمر ۱۸ سال تھی۔ جب یہ تینوں مثنویاں دوبارہ لکھی گئیں تو اختر نے ان کے زبان و بیان پر نظر ڈالی کی۔ ان کے علاوہ ہیبت حیدری (۱۳۶۵ھ)، عشق نامہ (۱۳۶۶ھ) حجابِ اختر (۱۳۷۷ھ)، بحرِ حلق (۱۳۷۷ھ)، ریحِ القلوب (۱۳۷۷-۱۳۹۹ھ) اور "تہات القلوب" (۱۳۸۰-۱۳۸۳ھ) ان کی دوسری مثنویاں ہیں۔

جبکہ اگر ہم کہتے ہیں "افسانہ عشق" ۱۳۵۵ھ واحد علی شاہ اختر کی پہلی مثنوی ہے جسے انھوں نے چودہ دان کے قلیل عرصے میں مکمل کیا۔ یہ مثنوی کم و بیش تین ہزار آٹھ سو اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ دہلا نامہ ہے جسب اختر موتی خانم کے عشق میں مکمل رہے تھے اور ان کے والد نے اس سے ملنے پر پابندی لگا دی تھی۔ "افسانہ عشق" میں ہم سن اور ماہِ فیکر کی داستان بیان کی گئی ہے جسے اختر نے اپنے مصاحب خاص حسن یار خاں کی لڑبائش پر قلم بند کیا تھا۔ ۱۳۴۲ء مثنوی عمر البیان کی عمر میں لکھی گئی ہے اور اختر نے کوشش کی کہ وہ عمر البیان سے بھر مثنوی لکھیں تاکہ:

ہر اک مثنوی حسن بھول جائے مزا نکہ نہ اس کے حضور اس میں پاسے
"اسبِ تالیف" میں انھوں نے موتی خانم سے اپنے عشق کا اشارہ بھی کیا ہے:

انھیں روزوں اک امر آیا ہوا کہ دل پر محبت کا صدا ہوا
اسی ضمن میں قصہ یہ کہنے لگا جگر خون ہو جو کے پہلے لگا

اور یہ بھی بتایا ہے کہ:

جب اس مثنوی کو کہا صبح و شام ہوئی چودہ دان میں آخر قلام
کہوں ایک جزو اس کا دستور تھا کہوں شمعِ جلدی یہ منظور تھا
بملا نظم کرنے کا کب ہے یہ طور کہاں رطب دیا میں پہ ہلدی میں غور

اس مثنوی کا قصہ دلچسپ و پیچیدہ ہے جس میں اس زمانے کی داستانِ روایت کے مطابق انسان، پرہیز اور بیچارہ اور سب شامل ہیں۔ ۱۳۶۷ھ میں واحد علی شاہ نے "دریائے عشق" کو یہ صورت دے کر پیش کیا تھا اور اسی سال "افسانہ عشق" کا دس چار کے مخصوص لوگوں کے سامنے پیش کیا (۱۳۳۱)

"افسانہ عشق" کا ایک ہی مطبوعہ نسخہ ملتا ہے جس کی کتابت ۱۳۶۳ھ میں ہوئی اور اسی سال یہ سلطانِ اعلیٰ علی گڑھ سے شائع ہوا اس کا نسخہ جناب سادہار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے اس پر واحد علی شاہ کے قلم سے اصلاحیں درج ہیں اور یہ اصلاحیں مطبوعہ نسخے میں شامل کی گئی ہیں جس کی چند مثالیں کو کب قدر نے اپنی تصنیف میں دی ہیں (۱۳۳۱) ان اصلاحوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کی معنویت اور فصاحت و بلاغت میں اضافہ ہوا ہے۔

افسانہ عشق اختر کی پہلی مثنوی ہے لیکن اس کے اظہار میں روانی، بے ساختگی، اور سحر و نقاد کی ایسی ہے جس

پتا چلتا ہے کہ طبیب کی روح مردہ ہو چکی تھی اور وہ چند رسموں کا مجموعہ بن کر رہ گیا تھا۔ الخلاق سچ بھی پست تھی۔
 شہزادوں اور امراء کے اپنے حرم تھے۔ حشر کا عام رواج تھا۔ ماہِ روزِ خزاں پر عاشق ہے اور اس کی حوالت میں ہر طرح کی
 ایذا انہیں برداشت کرتا ہے لیکن جب غزالہ اصل پر ہی سے زہر کا پیالہ پھینک کر اسے بھی ٹھول کرنے کے لیے کہتی ہے تو وہ
 فوراً اس پر راضی ہو جاتا ہے اور پہلے غزالہ سے اور پھر اس کے بعد شہل پر بھی سے شادی کر لیتا ہے۔ وہ اصل شہاد کی بھی
 وہ مشکوٰۃ جو یوں تھا۔ عاشق کے اس کردار سے اس معاشرے کے معیارِ اخلاق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ طوائف اس
 معاشرے میں مرکزی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ مسخ و بادشاہ کی صورت میں ملکوں میں موجود تھی اور عورتوں کی سکوت کی وجہ
 سے اس کی باری وہ بارہ مشکل سے آتی تھی اس لیے جنسی سطح پر وہ بھڑکی پڑا سی تھی۔ لیکن عورت، جو طوائف اور شہل کے
 خطاب کی حامل تھی، حکم بن کر ڈولوں میں گھومتی پھرتی تھی اور کرکلا اور گامادلو پتھری کے بہانے پیش و پشت کی حوالت
 میں رہتی تھی۔ لیکن وہ تنگم ہے جس کا ذکر مرزا شوق، جلیق اور سلطنتِ عالم کی مشخوٰۃ میں ملتا ہے۔ عورت اور مرد دونوں
 از اور بند کے کچے ہیں۔ طائفہ خواص کا کارہ وہ چکا ہے اور اسے سوائے پیش و پشت کے کوئی کام نہیں ہے۔ مصحفی و انشا اور
 رنگین کے دور تک طوائف کی زبان طائفہ خواص کی عورتوں کی زبان سے الگ تھی لیکن اب چونکہ طوائف خوب ملکوں میں
 داخل ہو چکی تھی اس لیے اس کی زبان بھی محلات و بیگنات کی زبان، ایسے اور محاورہ میں شامل ہو گئی ہے۔ اس دور کی
 مشخوٰۃ میں بیگنات کے منہ سے جو زبان سننے میں آتی ہے اسی لیے اذاری پن اس میں در آیا ہے مثلاً وہ اپنے عشق
 میں دلی زانو گل چھوٹن مشکوٰۃ پر ہی پر عاشق ہو جاتا ہے اور مشکوٰۃ اس کے عشق کے جواب میں وہی حرکات کرتی ہے جو
 کو جسے وہی طوائف کرتی ہے حالانکہ مشکوٰۃ پر ہی زانو اور شہزادی ہے۔

لیتا تھا بلانہیں جب کہ وہ دور	کبھی تھی وہ گل کہ چل پتے دور
یکم خیر ہے اپنا منہ تو خواہ	کیا خوب ذرا حواس میں آؤ
اترا گئے گھر میں آنے سے آپ	جل لٹلے ہیں منہ لگانے سے آپ
فکر سے کسی اور کو یہ دہستے	کچھ اپنے حواس سول چلے
ظاہر میں تو کرتی تھی رکھائی	ہر بات میں بازو کی ادائی

یہی اچھی مشخوٰۃ شوق میں ملتا ہے اور یہی اچھا خود اچھی شہاد کی مشخوٰۃ میں بیگنات کے منہ سے ادا ہوا ہے۔ اس مشخوٰۃ میں
 یہی زبان اپنے گلسائی محاورے اور روزمرہ کے ساتھ استعمال میں آتی ہے۔ اعلیٰ درجہ میں نہ کسی قسم کا قصص اور بات
 چہ اور نہ کسی قسم کی شعوری کوشش ہے۔ ایک چشم ہے جو اپنے قدرتی بہاؤ سے جسے چلا جا رہا ہے ساری مشخوٰۃ کے بیان
 میں ادائی ہے۔ سائنٹلی اور برہنگی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قوتِ اعلیٰ کا وہ چاچا تھا ہوا ہے۔ یہ ساری مشخوٰۃ عام بول
 چال کی زبان میں لکھی گئی ہے اور مرد کے معنی کا وہجہ رکھتی ہے۔ زبان و بیان کا یہ انداز، ناسخ کے ”طرزِ جدید“ کے
 برعکاس۔ ”سادہ گوئی“ کی طرف سزا دہی ہے۔ ناسخ نے طرزِ جدید میں ”حسن“ کو لاییت دی تھی وہ اصل شہاد اختر نے
 ”عشق“ کو لایا۔ کیا یہ ہر شعر سے عشق ہے چنگا۔ ناسخ نے شاعری میں جذبہ احساس کو مسترد کیا تھا، اختر نے جذبہ
 احساس کا رشتہ دوبارہ شاعری سے جوڑا، یہ ”طرزِ جدید“ کے خلاف پہلا رد عمل ہے۔ اختر نے اپنی ان تین مشخوٰۃ
 میں اسی برعکاس کو آ کے بیان کیا۔

یہی مشخوٰۃ ”الفاظ عشق“ کی طرح اس مشخوٰۃ میں بھی سارا زور قصے پر ہے جسے جذبہ احساس اور ادائی

وہ سائنٹلک کے ساتھ اپنی بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اثر انگیزی کی لہر دوڑنے لگتی ہے۔ اس کا احساس خود بخود کبھی تھا جس کا اعتقاد انھوں نے مثنوی کے خاتمے میں کیا ہے:

قصہ ہی کیا رقم کیا ہے ہر شعر میں کیا حوا بھرا ہے
کیا ٹوبہ زبان ہے اور کیا طرز مضمون بھی نئے ہیں اور کیا طرز
اسید ہے جب کہ یہ پڑھی جائے ہر سوسے صدائے آفریں آئے
شاعر کہیں یہ طائر سن کر بے لک پہ دریاں ہے سوچ کوڑ
کیا مہینہ عیاں ہے کیا عصا دست یہ نظم ہے کھلی زیارت

اس مثنوی اور اس دور کی دوسری مثنویوں میں جو موزوں میں ہے پاکی و بے مانی ملتی ہے وہاں "کسی پلڑ" کی جگہ سے ہے۔ "وہ بد علی شاہ" "مثنوی عامرہ" میں نہایت بے پاکی سے آٹھ سال کی عمر میں اپنے پہلے جنسی اشتعال کا بیان کر کے بھران سب موزوں کا ذکر کرتے ہیں جن سے ان کے تعلقات قائم ہوئے۔ "بنی" میں بھی انھوں نے کھل کر ساری باتیں لکھ دی ہیں۔ "بزرگ خٹک" میں اپنی ساری مشکوحات و مسوعات کا تعارف کرا دیا ہے۔ اب اگر اصل ہی ماورد سے اپنے مثنوی کا حال اپنے والدین سے بیان کر دیتی ہے اور کہتی ہے کہ جب تک اس سے اشتعال نہیں ہو گا وہ کھانا نہیں کھائے گی یقیناً مشرقی عورت کے گلے کے گلے میں اس دور کے کسی گلے کے حواج کے مطابق ہے۔

"دریائے عشق" میں صبح شام اور رات کی سطر کشی میں بڑی تصویریت ہے۔ ان سطران کو پڑھ کر "سحر الہیہ" کی چھری تصویریں نگاروں کے سامنے آ جاتی ہیں۔ اسی کے ساتھ اس مثنوی پر "نگارِ ضمیر" کا اثر بھی مٹا سکتے ہیں۔ اب اس بے مثلاً جب لال شہزادہ کو کوئلہ کی نظروں سے دور لے جاتا ہے اور وہ ہوش میں آتی ہے تو اس کا چین گل نکال دیا جیسا ہو جاتا ہے جس میں "عجب نقلیہ اور مراد" اظہار کی کارفرمائی رنگ بھرتی ہے:

سرا جتنی جتنی کہ اداس ہو کر کتنی جتنی کتنی بھی ہراس ہو کر
بلبل تو چمک اگر قبر ہے گل تو ہی مہک بنا کوہر ہے
مغلیں دلفنوں کی پرستگیاں دے شہزادہ وہ قد تو ہی دیکھا دے
او ہلا صبا ورا ترس کھا وہ تختہ ایہ مرا آؤا کے لے آ
ٹپے تو چمک کے بول اللہ سو سن تو زبان کھول لکڑ
کس سمت کوہر گیا مرا گل صورت دکھا کے دے گیا جل
او خار نہ تو نے دکھا دامن تو نے بھی نہ اس کو ٹوکا دامن
کیا کہیے کہ رنگ داغ کیا تھا بکھ اور ہی گل کھا ہوا تھا
ہر گل بنا تھا گلِ نام ہر سر پہ آہ کا تھا عالم
ہر رنگ درخت بنا تھا ہاتھ تالاں بلبل بھی اس کے جتنی ساتھ

سحر الہیہ میں جب جگر کن لکھنا بھاتی ہے تو نئے نئے دلوں پر اس کے اثر کی تصویر میر حسن نے بڑی خوبصورتی سے انجاری ہے۔ ایک ایسی ہی تصویر نوجوان وابد علی شاہ اختر نے دریائے عشق میں انہوں نے کی کوشش کی ہے جب جگر (دور) زانو کا چین بچاتا ہے:

انقصہ اعلیٰ بین اسی دم
پہاں تو ہیں برنگب مذبح
ہر تان تھی کین کی طرب خیز
بے تاب ہر ایک گل بدن تھی
مستانہ ہر ایک جھوٹی تھی
اک اور کی طرح سے تھی گرہاں
بے ہوش کھڑی تھی ہر کھڑی تھی
تھی لعل ہری نصوص بے تاب
باقی نہ رہا تھا اک ذرا ہوش
کیا کہیے کہ حالت اس کی کیا تھی
اللہ دے ہاتھ کی گھلاڑی
تاروں کو ملا کے اس نے ہام
صدقے ہوئی تان سین کی روح
ہر ایک اونچ تھی شوق انگیز
جو تان تھی دل پہ زخم زن تھی
خود راگنی ہاتھ پڑتی تھی
اک کرتی تھی چاک جیب و دہاں
ہر جیبی تھی سکتے میں پڑی تھی
آنکھوں سے رواں تھا بحرِ تاب
سر کی تھی خبر نہ پاؤں کا ہوش
بند آگھیں تھیں اور دلوں حاجی
یہ بات ہے پاکہ سحر سازی

کھائی زپاں، چند ہوا حس اور طرزِ اداسی ہے سانچگی کے ساتھ دلچسپ تھے نے اسے ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ یہ مثنوی عمر الہیان اور گزرا نسیم تک نہ پہنچنے کے باوجود اس دور کی ایک قابل ذکر مثنوی کہی جاسکتی ہے اور جب اسے داس کے جملے کی صورت میں پیش کیا گیا تو اس کی شریعت طبع خاص میں کلیل گئی اور سادے معاشرے میں اس کی طلب بڑھ گئی۔

حقیقہ مثنویوں کے حلقے کی تیسری مثنوی ”عزراقت“ ہے (۱۳۵۰ء) تقریباً اسوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ۱۴۵۹ء میں تصنیف ہوئی۔ یہ مثنوی بھی پہلی دو مثنویوں کی طرح روایتی حیثیت میں نہیں گئی ہے اور حمد، نعت، مہکت، مناجات، چرگاہ، قاضی الہی جات، مناجات، عاشقانہ اور حبیب تالیف کے بعد شکر اور مہر پرور (سیرہ) کے بیانِ حسن سے شروع ہوتی ہے۔ مہر پرور کی سیرت و صورت بھی ”دربائے عشق“ کے سیرہ وادہ کی طرح وادہ جلی شاد کی اپنی تصویر ہے اور مہر پرور کو کہہ کر تا ہے دو وادہ جلی شاد کے حراج، سیرت و کردار اور خواہش کے عین مطابق ہے۔ اختر پاری توانی سے دعا کرتے ہیں:

یا اُمّی بحق آل رسول
طاہر فکر کو دسا کر دے
چرخِ نعل امیں کے شہ پر دے
کاک فوارہ معانی ہو
آوی کیا پری بھی ہو قصیر
کھیں اُلی زبان لسانِ الغیب
ہم خوں میں جھے گرا ہی کر
نام اتنا دیا تو نای کر
دو سہرا ہر کلام ہو بے عیب

اس دعا سے اختر کے معیارِ سخن اور اس معیار تک پہنچنے اور ادب و شاعر کی دنیا میں کچھ کر گزرنے کی خواہش کا اظہار ہوتا

— ہے۔

”اسلامی عشق“ کو ”دربائے عشق“ میں جوش ہوئی کی روانی ہے اور اختر کی تخلیقِ قوت عمل ارتقا سے گزرتی

محسوس ہوتی ہے۔ ”بکرا لالت“ میں یہ روانی بھی ہے لیکن شاعری کے لحاظ سے یہ ادھم دھم کی عشقیہ مشقوں میں سب سے اچھی مشق ہی ہے۔ یہاں ہوش میں قدرے ٹھہراؤ آ گیا ہے، جذبہ خیال یا کسی منہر کو زیادہ بجھاؤ کے ساتھ بیان کرنے کا بھڑکتا پیرا ہو گیا ہے۔ پہلی دو مشقوں میں زور قسے پر ہے۔ ”بکرا لالت“ میں زور حسن شاعری پر ہے۔ کہانی رنگ و مزاج کے اعتبار سے عشقیہ ہے لیکن پہلی دو کہانیوں سے مختلف ہے۔ یہاں بھی حدودِ حلال اور نہایت حسین و جمیل بادشاہ ہے جس کا نام صبر ہے اور ہے بادشاہ و حسن کا سن ہے (اس وقت بھی مراد علی شاہ کی تھی) اسے اپنے من پر اٹھاتا ہے کہ کوئی کتھرا اسے پہنچائیں آتی۔ ایک دن بادشاہ نے کارندوں کو بلا یا اور کہا: آج چاندنی کا تہوار رکھوں گا۔ عزم ملتے ہی چاندنی بارغ سہا یا گیا۔ بادشاہ داخل بارغ ہوا اور قفس و سوسنکی کے لیے کہا۔ جب وہ قفس و سوسنکی سے لطف اندوز ہو چکا تو سب کھیزوں کو چلے جانے کا حکم دے کر سونے کے لیے لیٹ گیا۔ رات گئے اور وہ پری کی جلی ماہ پر رہی۔ قصے زبردہ پری بہت چھوٹی عمر میں انفرادی تھی اور بڑے ناز و غم سے پالا تھا اپنی نکلی ماہوش کے ساتھ کچھ دہاں پر سر کرتی ہوئی جب چاندنی بارغ پر سے گزری تو آرائش و بازی و کچھ کر بارغ میں جا آتری۔ وہاں کا منظر دیکھا تو جادو سے کہنے لگی کہ صلی علی! اسے میں اس کی نظر شہزادے پر پڑی اور وہ عاقل و عاشق ہو گئی۔ جب ذرا سنبھلی تو ماہوش نے کہا کہ اس کے ہاتھ میں اپنا ہاتھ ڈال۔ ماہ پر رہی نے اپنی ہیرے کی انگلی سے اسے پیر تادی اور مر شاعری اس کی انگلی سے اتار لی۔ صبح کو جب شہزادہ انفرادی اور منہ دھونے کے لیے حوض پر گیا تو انگلی پر کیا تو انگلی پر کیا تو صبر ہے۔ مہر کی ڈھنچکا پڑی مگر وہ کہیں ہوتی تو ملتی۔ اور شہزادہ چور پکڑنے کے لیے بے تاب تھا اور صبر ماہ پر رہی نے بے قرار تھی کہ رات ہو تو وہ وہاں پہنچے۔ سر شام صبر پر رہنے دروازوں میں گھس گھسا دیا اور غور چنگ پر آ کر لیٹ رہا۔ جب دوپہر رات گزری تو صبر پر رہنے آسمان پر سرئی اور تخت پر دوپہری چہرہ بیٹھے دیکھے۔ تخت اتار۔ دونوں نے بارغ کی میر کی اور بھر صبر پر رہنے کے قریب آئیں۔ صبر پر رہی کی لیٹ رہا۔ جیسے ہی ماہ پر رہی قریب پہنچی تو صبر پر رہنے اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور جادو بولا یہ چہرہ ہے میرا، لہذا جادو دلو کو کچھ پکڑا ہے۔ ماہ پر رہی قفس نکلا کر بے ہوش ہو گئی۔ اور صبر ماہ پر رہی کو دیکھ کر صبر پر رہی قفس میں آ گیا۔ جب دونوں کے حواس ٹھکانے آئے تو انھیں واضح ہوا۔ اسی میں صبح ہو گئی اور وہ آٹنے کا وعدہ کر کے شخصیت ہو گئی۔ صبر پر رہنے دوسری رات خاص چاری اور روشنی کا حکم دیا۔ سارا بارغ بھڑکنا اور ہوا تھا۔ اتفاق سے ایک جادوگر نے اور صبر سے گزری۔ روشنیوں دیکھ کر کہہ پاں آتری اور صبر پر رہی عاشق ہو گئی اور غرض صبر و صلی کا اظہار کیا۔ صبر پر رہنے بات بھائی اور کہا کہ رمانوں نے بتایا ہے کہ عورت کی صحت سے پرہیز کریں ورنہ جان کا خطرہ ہے جگر کروں و صلی ہوں ابھی صدمہ ص و صلی ہے زبردتہ کو عورت کا۔ اسے میں ماہ پر رہی کا تخت وہاں آ بیٹھا۔ دیکھا کہ وہاں تو کچھ اور ہی منظر ہے۔ کچھ دیر ہوا میں انتظار کیا اور جب صبر کا صبر و صلی آئے کہ کہہ کر بلی گئی تو ماہ پر رہی داخل بارغ ہوئی۔ جب شکایت کا دفتر کھلا تو ماہ پر رہنے سارا ماہرا کہہ بتایا۔ ماہ پر رہی نے یہ سنا تو کہہ: جادوگر سے اس کو تم حکم کرو۔ اب یہ معمول ہو گیا کہ صبر یا صلی جاتی جاتی قلم پر رہی اپنا تخت باندھتی۔

ایک دن ماہوش کے مشورے پر ماہ پر رہی نے اپنی ماں زبردہ پری سے کہا کہ وہ ایک دن تخت پر بیٹھی سر کر دی تھی کہ سارا خلق کی بیٹی یا صلی نے پہلے اسے چھیل لیا اور اب صبر کیا کہ جادو تخت صبر پر رہنے کے بارغ میں جا کر جس سے چٹ بھی آئی اور کپڑے بھی چٹ گئے۔ یہ سن کر زبردہ قصے سے دل پہیلی ہو گئی اور ذہنی کو سخت لڑا کھا۔ خلق نے پہلے تو بیٹی کو بلا کر سزا دی تھی لیکن اب اسے معلوم ہوا ہے کہ یہ سب جھوٹ ہے تو اس نے سخت جواب لکھا اور اس

طرح اجازت جنگ ہو گیا۔ اسی اتحاد میں ذہنی و عجز و کمیشن جادو سر پر ہر ملاحظہ ہوگی اور اس جنگ میں سر پر در کو بچانے کے لیے اس کے پاس گئی اور لوح ظلم سے دے دی جس کی مدد سے سر پر نے ایک ایک کر کے چاروں درج کر لیے۔ ہر در پر سر سے تیرا فتنے آئیں اور لوح ظلم سے اس کا کامیاب مقابلہ کیا۔ فتح کے بعد ظلم پر قہر کر کے ذہنی کا ملک ذہنی کو داہن کر دیا اور ہر ذہنی کی مدد سے وہ پردہ کو، جسے اس عمر سے میں شہر ہاں جادو خانے کیا تھا اور دیا کی د میں قہر کر دیا تھا، سر پر نے آزاد کر لیا۔ اس کے بعد وہ پردہ کو، کمیشن جادو اور یاسمن میں محبوبہ دوستی سے اسکی آشتی پیدا ہوئی کہ وہ سب مل جل کر خوشی رہنے لگے۔

جس طرح سے ہمارے ہماران کے دن ہماری اس طرح یارب اپنے دن

اس مشغی میں چنگہ عشق بھرا ہوا تھا اس لیے اس کا نام "بغرافت" رکھا

عشق اس مشغی میں تھا جو بھرا	بغرافت ہر اک نے اس کو کہا
غراب الحاز اس جہاں میں ہے	مرا تختہ تری زباں میں ہے
رجہ کیا اس سے ساری کو ہے	مرا ہا انکی شاعری کو ہے

"افسانہ عشق" اور "دریاے عشق" کی طرح اس میں بادشاہ کا کردار ہی ہے جو دراصل وادھلی شاہ کا روپ ہے۔ وادھ علی شاہ کی بھی دو دو پاس تھیں۔ دریاے عشق میں بھی دو دو پاں "غراب اور مال پرلی ہیں۔ بغرافت میں اب ان کی تعداد تین ہو جاتی ہے۔ وادھ پرلی، کمیشن جادو اور یاسمن۔ پہلی دو مشغیوں کی طرح بغرافت میں بھی شہزادہ پر انسان اور پریاں عاشق ہوئی ہیں اسی لیے وہ مشغی حراج ہے۔ یہی مزاج وادھ علی شاہ کا ہے۔ اس مشغی کے اظہار بیان پر ہر الہیان کا واضح اثر ہے۔ جس طرح میر حسن حسب موقع و ضرورت جزئیات کے ساتھ تصویر کشی کرتے ہیں اسی طرح اختر بھی جہاں انکی صورت پیدا ہوتی ہے میر حسن کی طرح تصویر کشی کرتے ہیں مثلاً وادھ پرلی جب بادشاہ کا باغ دیکھتی ہے تو اختر باغ کی تعریف میں ۵۲ شعر کہتے ہیں جس سے باغ کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور صدمہ سے بولنے لگتی ہے۔ میر پر دو کو بچ کر جب وادھ پرلی عاشق ہو جاتی ہے تو اس کی حالت کو بھی اختر نے شاعرانہ حسن کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اسی طرح میر کی تلاش، چہرہ کی تلاش میں شہر ہوئے کی بے قراری اور ساتھ ہی سر پر سے ملنے کے لیے وادھ پرلی کی بے قراری کو پر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ جب شام ہوتی ہے تو وادھ پرلی جنہاں لیاس کے ساتھ چلنے کی تجاویز کرتی ہے اس کا خوبصورت بیان بھی پر لطف ہے۔ اس بیان میں زلف، جعد، چوچانی اور رخ سے لے کر دست، سید، کمر، ناف، زانو، ساق، وچیرہ کے ساتھ کپڑوں کی تفصیل بھی دی ہے جو صلو ۹۹ سے ۱۰۵ تک پھیلی ہوئی ہے اور کم و بیش پانچ تین سو اشعار پر مشتمل ہے۔ اس سراپا سے وادھ پرلی کی انکی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے کہ مصور اس سے تصویر بنا سکتا ہے۔ یہی طرح اظہار ساری مشغی میں ملتا ہے۔ جنگ کا بیان الہیہ کزور ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جنگ سے وادھ علی شاہ اختر کو کئی دیکھی نہیں ہے۔ یہی وہی جنگ میں بھی وہ عمر کی پرلیوں کے باغ میں العجب وصل افغانا نظر آتا ہے اور جب جنگ کا نقش بکڑنے لگا ہے تو رقی زلزلہ (عبار) جس کے پاس لوح ظلم ہے، بخیر ہو کر کہا کرتا ہے:

کہا ہر وقت آپ غم لڑے	آپ کی عاشقی پہ خاک پڑے
ہر جگہ پر پھیل ہی جاتے ہو	جو جن سے گل ہی جاتے ہو

یہاں تک کہ جب وادھ پرلی وادھ پرلی کو قید سے آزاد کرتا ہے تو وہ خطرہ لگتی ہے:

پاؤں پھیلا کے سوار کے ساتھ اور ہم قید ہو دیں میر کے ہاتھ
 مرد تھے چار دن رہا نہ گیا تم سے محبت کے بن رہا نہ گیا
 بجز الفت میں بھی، پہلی دو مشعوں کی طرح، بادشاہ کا بکری رنگ حراج ہے۔ یہاں طاقس در باب، شمشیر و سنان پر غالب
 آجاتے ہیں۔ یہی اس دور کا گچر تھا۔

جہاں بھی اختر شعر میں تصویریں آتے ہیں شاعرانہ حسن نے اثر ہو جاتا ہے۔ یہ سب تصویریں ایسی ہیں
 جو زندہ ہو کر نظروں کے سامنے آ جاتی ہیں۔ یا حسن چادہ کرنی کی بھی ایسی ہی زندہ تصویر اختر نے بجز الفت میں آزاری
 ہے۔ اسی طرح اس مشعوں میں مختلف کیفیات، جذبات اور مناظر کی جتنی جتنی تصویریں کو تخلیق سے بیان کیا ہے۔ ہر
 جگہ سحر الہیان کی طرح شائقِ باغ، آرائش و زیبائش، درقص و موسیقی، راگ رنگ، ادب و آداب اور طریق، حسن و جمال
 کے معیارِ حقیقی کی نوعیت، وہ اصل کاربان اور طبعِ سحر اس کے مشعوں کی تصویروں سے اس دور کے گچر محفوظ اور نظروں کے
 سامنے لاکھڑا کیا ہے۔ مشعوں مشعوں کے اس مثلث میں بجز الفت سب سے اچھی مشعوں ہے۔ اس میں زور بیان بھی
 ہے اور زبان پر پوری قدرت بھی۔ عقیدہ استعارہ بھی نہ نصف اور شعریت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس دور میں جب
 تاریخ نے جذبہ احساس کو شاعری سے خارج کر دیا تھا، اچھل چلا شاعر اختر اسے دوبارہ شاعری میں شامل کر کے نیا راستہ
 دکھاتے ہیں۔ یہ وہ راستہ تھا جسے لکھنؤ کی رولہ جی شاعری بھول چکی تھی۔

زور بیان کے حلق سے یہ چند شعر دیکھیے۔ ایک میں میر پر وہ کے بدل کو بیان کیا ہے اور دوسرے میں میر
 پر وہ کے حسن کو بیان کیا ہے۔ بیان بدل میں عقیدہ استعارہ کی مدد سے زور بیان لایا رنگ بھرتا ہے کہ شعر میں اثر دیتا ہے کہ
 چادہ جاگ اٹھتا ہے:

ساٹنے اس کے بدل کے بالاد	بدل کسرتی تھا ظہم تار شاہ
بدل کا تھا یہ اس کے زور، یہ شور	قبو فالوں میں تھا ضح کا چور
کب معشوق میں بھی درد تھا	پاپ زنجیر عجب دست سے تھا
بس کہ تھا رعب بدل شاہ دلیر	شاہ مونس نے تھا جتن شیر
رعب سے بدل کے چڑھتے تھے	ہر معشوق بھی نہ کرتے تھے
رحم و دقت اور شہانہ و دلیر	رودہ بازی سے گھبراتا تھا شیر

اب میر پر وہ کے حسن و جمال کو بیان دیکھیے:

فرد صورت حسین ایا تھا	میرش سے نہیں وہ ایسا تھا
باغِ غیرت سے ڈوب جاتا تھا	میر بھی سامنے نہ آتا تھا
حسن میں وہ نہ سپر امجد	دھکے ناہید و غیرت غور شید
عمر شای کا گوہر نایاب	آسمان جمال کا ناچاب
جلوہ آرا نہیں سے اقبال	دماغ سے تابندگی چاہ و جمال
دور و درخ کے ہیں فروغ سحر	کرم شب تار جیسے ٹیڈ قمر
اس کا افکار سال کا سن تھا	دماغ اللہ سے شہر میں دن تھا

اسی طرح خاص صورت آتشیں ہیں اور سوز استعاروں سے شعلوی بھری ہوئی ہے:

چرخوں میں پھنپے تھیں ہیں ہار	کھیل میں ہو جس طرح سے ہار
ہوں نہ لگی تھی وہ صبح منیر	جس طرح بھیر دیں کی ہے تصویر
تاج کیا لی چمک کنی بجلی	نور کی اک ہوائی تھی کہ بجلی
راں وچپ مشعلوں کا ہیں انداز	جیسے کھولے ہری پر پرواز
ہلوے دکھارہی تھی ہوں وہ چمک	جیسے ابر عک میں نکل دھنک
شروع کیا رنگ دست رکھیں تھا	آپ طاقت میں گڑھی تھی تھا
نیل بونے چ ہے لیا جو ہیں	داسن دشت پر کڑھی ہے بچن

معاورہ زبان کے اعتبار سے بھی یہ شعلوی قابلِ توجہ ہے۔ اس میں مختلف مشعلوں کی زبان۔ لہجہ الفاظ محفوظ ہو گئے ہیں۔ ہا۔ پروین کی زبان صریحہ کی زبان سے مختلف ہے۔ خواہوں کی زبان الفاظ الگ ہیں اور پر ہوں، ساحلوں کی زبان الفاظ الگ ہیں۔ اسی طرح معاورہ کلمات سے استعاروں ہوتے ہیں۔ یہ لکھنؤ کی ایسی کمالی زبان ہے کہ صحیح معنی میں لکھا اردو نے سہلی ہے:

تین حیرہ کروں گی میں اس کو	بچ کے ہاتی ہے یہ کہاں دیکھو
گھر سے نکلے بیٹھے جب تک کے	میں اڑا دوں کی ہاتھ کے پھٹے
کس کو ہے اس نے سحر میں مارا	وہ جو ہے پانچ تو میں انوارہ
لے یاروں پہ اپنے مرتی ہے	روز بہارہ پیکا کرتی ہے
باپ اس کا تو بھڑا احمق ہے	نکتہ کنگ ہے نام رنق ہے

اختر کو اپنی زبان کے کشائی پرین اور شاعری کی انفرادیت کا طوطا بھی احساس ہے۔ اسی شعلوی میں ایک جگہ

لکھتے ہیں:

وہ سٹاؤں تجھے لے مضمون	زرد ہو جس سے عارض گل گہن
سننے والا بھی من کے رنگ رہے	انوری کے نہ منہ پہ رنگ رہے
رتبہ میرا جہاں سے اٹلی ہے	ہر سخن اردو نے سہلی ہے

یہ اردو نے سہلی اختر کی زبان ہے اور اسی زبان کو اپنی شاعریوں میں استعمال کیا ہے۔ لیکن وجہ ہے کہ آج تک المرافت اختر کے اشعار سے ان معاوردوں اور الفاظ کے معنی کی وضاحت کرتے ہیں۔

اختر کی شاعری و تصانیف کا موضوع خواہ وہ شعلوی ہو یا غزل، ”مطلق نامہ“ ہو یا ”نئی“ ”ان کی اپنی امت کا اعتقاد و بیان ہے۔ وہ عام طور پر اپنی زندگی اور سوانح کو اپنی تخلیقات کا موضوع بناتے ہیں۔ ان تینوں شاعریوں میں، حالانکہ کہانی اور کردار الگ الگ ہیں، قصے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ ان کے اپنے قصے بن جاتے ہیں اور ان میں جو گہرا بھرتا ہے وہ وہی ہے جس سے خود اختر کی زندگی عبارت ہے۔ ان شاعریوں میں بادشاہ اور ان کے شعلے، ان کے شوق، ان کے باغ، ان کی بارود، ان کے مہلات، ان کا ذوق موسیقی، ان کی پریاں، ان کی کھیریں، ان کے بازار اور ادا کیں، بادشاہ کی قمیص، موسیقی کی چاد، سب کچھ وہی ہے جو اختر کی پند اور ان کے شعلے ہیں۔ لیکن سب چیزیں قصہ اور

جہاں کے تانے بانے میں بنی ہوئی ہیں۔ جیسے حقیقی زندگی میں عمر میں واہد علی شاہ پر مرتبی ہیں اور وہ معشوقی حواجز نظر آتے ہیں اسی طرح ان جینوں مشغیوں میں انسان، پرہی، ساحر و سب صریح و در (نکراقت) (ماہر و) (اور) (انے عشق) سے عشق کرتی نظر آتی ہیں۔ یہاں بھر معشوق اور بھر دکن عاشق ہیں۔ خواہش و میل بھی انہی کی طرف سے ہوتی ہے۔ اسی عشق کی وجہ سے کشن جادو صریح و در کو لوحِ ظہور دے دیتی ہے جس کی وجہ سے ساحر و نئی کو گفتگوت ہوتی ہے۔ ان جینوں مشغیوں کے مرد و کرداروں کا مزاج و فنی ہے جو واہد علی شاہ کا ہے۔ نکراقت میں صریح و در (واہد شاہ) کی عمر اٹھارہ سال بتائی ہے۔ مشغی کے وقت بھی عمر واہد علی شاہ کی تھی۔ اس لحاظ سے یہ مشغیاں واہد علی شاہ کی اپنی زندگی کی تصویریں ہیں۔

دوسری مشغیاں

حبیب حیدری:

یہ ایک نہ بھی مشغی ہے جس میں حضور اکرمؐ کی حیاتِ طیبہ کے پہلے سال ہجرت تک کے حالات بیان کیے گئے ہیں۔ صبر سے سادہ "حبیب حیدری" کا دوسرا ایٹمیشن ہے ۱۳۹۲ھ میں مطبع سلطانی نکلنے کے شائع ہوا تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ پہلے ایٹمیشن میں "رسولؐ کی ہجرت کے پہلے سال تک کا بیان صلوٰۃ ۳۲۳ پر ختم ہو کر ۳۲۳ سے ہجرت کے دوسرے سال کا بیان شروع ہو گیا ہے اور صلوٰۃ ۳۲۵ پر یکا یک بے موقع ختم ہو گیا ہے" (۳۶)۔ واہد علی شاہ نے ۱۳۹۲ھ میں، جب اس کا دوسرا ایٹمیشن شائع ہوا، جم کر نظر پڑائی کی اور زبان و بیان کو اپنی قوتِ انکسار سے بھر دیا۔ جیسا کہ دونوں ایٹمیشنوں کے کاغذی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے (۳۷)۔ یہ مشغی ۱۳۹۵ھ میں اس وقت دل بہلانے اور عاقبتِ سنوارنے کے لیے لکھی جب وہ مشغیہ طویل تھی۔ ان سب باتوں کا ذکر "سبب تالیف" کے ذیل میں اختصار سے کر دیا ہے:

تو ہجرت سے تھے بارہ سوشت و پنج
(۱۳۹۵ھ)

ہوئی جب یہ تالیف اسے کتبِ خج

تلفی نہ تھی بلکہ کی بلکہ سبیل
الم سے طبیعت جو گھبرا گئی
اسے ظلمِ اردو میں کر لیجیے
حزادب ہے اس کو چھین غلامِ عام
کہا دل نے کہہ حبیب حیدری
جو یہ ظلم دنیا میں مشہور ہو

طبیعت مری تھی نہایت طویل
مرے دل میں توجہ ہے آگئی
مطامینِ خوافِ جن کے بھر لیجیے
مروج زمانے میں ہو یہ نکام
مجھے نام کی فکر جب آگئی
یعنی ہے خدا اس سے سرور ہو

یہ مشغی، جو کم و بیش تین چاروں پر مشتمل ہے، ملاحظہ راہی کہانی کی فارسی مشغی "مولانا حیدری" کے ایک حصے کا آزاد محکمہ اردو ترجمہ ہے۔ ملاحظہ راہی کی مشغی میں رسولؐ کی بعثت سے خلافتِ حضرت علیؓ تک کے حالات اور فزوات کو بھی ہزار اشعار میں بیان کیا ہے (۳۸)۔ اس مشغی میں واہد علی شاہ نے صرف یک سال ہجری تک حالات

رسالہ صاحب جان کہے ہیں۔ آگے جو ترجمہ کیا تھا اور جو پہلے ایڈیشن میں شامل تھا، دوسرے ایڈیشن میں شامل نہیں کیا۔ مثنوی کا اعادہ کیا گیا ہے۔ اسے چھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اختر میں نظم کوئی کی طبع معمولی صلاحیت تھی۔

عشق نامہ:

”عشق نامہ“ واحد علی شادی ودا لک لک تصانیف کے نام ہیں۔ ایک ”عشق نامہ“ فارسی نثر میں لکھا ہے اور دوسرا اردو میں جو عشق نامہ (فارسی نثر) کا آزاد معلوم ترجمہ ہے۔ دونوں کا موضوع و ماحول ایک ہے۔ عشق نامہ (فارسی نثر) ۱۳ برازیقہ ۱۳۶۵ء کو مکمل ہوا۔ دو تفصیلات، جن سے موضوع و تاریخ تکمیل برآء معلوم ہوتے ہیں، یہ ہیں (۱۳۶۶ء)۔

پہ از حال نکر زبان شد فراغ کشودم بنگر انجی زباں
رقم سال تاریخ اختر مود بھی حال کہ عظیم زباں

۱۳۶۵ء

چوں کتاب عشق نامہ شد تمام کردیش جلیب خود بارانے
مفہوم اختر مصرع تاریخ آن کردم از احوال نسوں لرزے

۱۳۶۵ء

برائے ”دومد“ ہر قصے وچنے زای قعد آمد وہ دور چہ صورت
تاریخ اسی گفتہ مصرعے اختر از احوال نسوں کردیم فرصت

۱۳۶۵ء

”عشق نامہ“ کا معلوم اردو ترجمہ ۱۳۶۶ء میں تمام ہوا جیسا کہ اس قطعہ تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے (۱۵۰)۔

حکایت نکر زبان ناکا کہ حکم پیبر ہے یار خدا
یہ ہے سال بھری دم اتمام ”کیا عشق نسوں کا نام تمام“

۱۳۶۶ء

ہوا جب کہ دفتر خانہ کہی دل نے تاریخ ”نکر خانہ“

۱۳۶۶ء

لیکن ۱۳۶۶ء کے بعد بھی ”عشق نامہ“ اردو معلوم میں اضافے ہوتے رہے اور وہ قطعی نسخہ جلد ہیب صاحب کی نظر سے گذرا، اس میں ۱۵۱ احاطہ میں ہیں (۱۵۱) عشق نامہ فارسی نثر کا اردو ترجمہ مکمل خانہ شادی“ کے نام سے ضابطی نثر تصنیفی نے کیا تھا جو ۱۳۶۷ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد تیس سال بعد ”پری خانہ“ کے نام سے اس کا اردو میں ترجمہ کیا جو ۱۳۵۸ء میں کراچی میں ۱۳۶۵ء میں رام پور سے شائع ہوا۔ کوکب قدر نے لکھا ہے کہ ”نظم دستار سواذ کیا جائے تو بہت سی داستانوں میں ایسی باتیں پیش کی جاسکتی ہیں اور دوسری میں نہ ہوں گی“ (۱۵۲)۔

”عشق نامہ“ کا موضوع وہ جنسی تعلقات ہیں جو آٹھ برس کی عمر سے ۲۶ برس کی عمر تک اختر کے صوبہ غیر صوبہ اور حکومتوں سے رہے۔ انہوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ اور میں کس طبقے سے تعلق رکھتی تھیں۔ اس تفسیف میں بڑی برأت دے باکی سے اختر نے اپنی جنسی تعلقات اور جنسی زندگی پر روشنی ڈالی ہے اور ہر صورت کے بارے میں

اس کی وقار داری یا بے وقافی کا ذکر بھی کیا ہے۔ اس اعتبار سے پہلی کتاب ہے جس میں کسی بادشاہ نے اپنی اپنی زندگی کے شخصی پہلو کو حرات کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں جو مفہوم قہر و معزیتوں کے "تکرار" کو بیان کرنا تھا جس کا ذکر ایک طرف قطعات تاریخ میں کیا ہے اور عشق نامہ (قاری نثر) میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ "اسید آں دادم کہ از میں ہے وقافی نامہ ہر کہلاحظہ سازد و دل خود را از عجب نسواں باز دارد" اس تصنیف کے بارے میں اختر نے لکھا ہے کہ اس میں کوئی بات جھوٹ نہیں ہے۔ اسے اگر چشم عبرت سے دیکھیں تو وہ بھولوں کے لیے روشن چراغ کا وہ چمک ہے اور عقلمن کی ہے کہ معزیتوں سے نکارہ کرے۔

نہیں جھوٹ کا نام اس میں ذرا	جو گذرا تھا سب بے غلبہ لکھا
کریں چشم عبرت سے جاغل نظر	خبر شرط ہے میں نے کروئی خبر
نہیں ہے فقط قصہ درد و دل	یہ ہے وہ بھولے ہوئی کو چراغ
نکارہ کرے ان سے ہر حال میں	پہننے خود نہ زلفوں کے جنجال میں

عشق نامہ اجدلی شاہ کی آپ جی ہے جس میں وہ پہلو سامنے لایا گیا ہے جو ہمیشہ دوسروں کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ اس مثنوی کے اعتبار چان میں کبھی دو مائیت جی ہے۔ اس میں ہارغ اور مہنگوں کے نقشے بھی طوطی سے تیار۔ گئے ہیں اور اپنے ذاتی تجربات کو حرات سے بیان کیا ہے۔ اس مثنوی میں بھی اردو زبان محبت کے ساتھ استعمال ہوئی ہے اور یہ اس کی اسی خصوصیت ہے کہ اہل علم اس کے الفاظ و محاورات بطور سند و مثال ہمیشہ دیتے رہیں گے۔ اس میں بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو لغات میں نہیں ملتے لیکن بول چال کی زبان میں و اجدلی شاہ کے زمانے میں استعمال ہوتے تھے اور اختر کی زبان پر بھی چڑھے ہوئے تھے۔ یہ سب الفاظ اردو کے معنی کا حصہ ہیں۔

حزن اختر:

"حزن اختر" بھی سوانحی مثنوی ہے بلکہ "عشق نامہ" کی طرح یہ بھی آپ جی ہے جس میں قیہ فرنگ کی چٹا سنائی گئی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی فوجی بغاوت برصغیر کی تاریخ کا ایک اہم تاریخی واقعہ ہے۔ و اجدلی شاہ اس وقت کلکتہ میں تھے اور انگریزوں نے ملک گیر شورش کے پیش نظر و اجدلی شاہ کو بھی بلا وجہ فورٹ ولیم میں نظر بند کر دیا تھا۔ اسی دن انھوں نے شایا پ ہو کر مسلسل صحت کا تھا۔ ۳ مارچ ۱۸۵۳ء سے ۱۷ مارچ ۱۸۵۵ء مطابق ۱۷ جون ۱۸۵۵ء سے ۹ جولائی ۱۸۵۹ء تک وہ انگریزوں کی قید میں رہے۔ اسی زمانے میں و اجدلی شاہ نے نظر بندی کے واقعات و حالات کو موضوعِ سخن بنایا اور ایک مثنوی قلم بند کی جو ۱۸۵۶ء میں شائع ہوئی جیسا کہ کتاب مدارِ سخنِ اصمن کے قطعہ تاریخ طبع سے ظاہر ہوتا ہے:

حضرت سلطان عالم وہی چاہ	اختر لہجہ و کمال و بہتری
حزن اختر مثنوی تصنیف کرد	واقعی عشق داہن داہن شاعری
العرض مطبوع شد اصمن ز حکم	تفصیل تاریخ "حزن اختر"

میں دیا ہے:

ہوئی عشق یہ مثنوی گستاخ

بس اختر کرب ترک طرا ہیاں

بکلی نام رکھ کر کیا ہے تمام (۵۳)

رکھا حزن اختر جو شعروں کا نام

خود مثنوی میں ایک اور جگہ عنوان کی تشریح عبارت میں بھی "راقم مثنوی ہذا کہ موسم بہ "حزن اختر" است" لکھا ہے (۵۴) لیکن اپنی ایک اور تصنیف "بنی" میں اختر نے اس کا نام "حزن اختر" لکھ دیا ہے (۵۵) جو یقیناً دوسرے نسخوں سے اور پائے معروف کا وہی لفظی مطوم ہوتی ہے۔ اس کا اصل نام "حزن اختر" ہے اور "حزن اختر" سے اس کے پہلے ایہ عنوان کا سالیا طبع برآ ہوتا ہے۔

واحد علی شاہ اس فکر بندی سے اس قدر آزد و ہ ہے دار حقے کا ہے "پائے خانہ کا ہار" کہا ہے۔

د کاو میں دل تھا نہ میرا دماغ

صاف گوئی واپس علی شاہ کا حراج ہے۔ بکلی صاف گوئی اس مثنوی کے بیان میں موجود ہے۔

جو ہے رہا ہو دے تو اسرار ہو

مگر مجھ پہ گزرا جو کچھ وہ سنو

بہرا استعداد سے ہے یہ کلام

مگر یادہ گوئی نہیں میرا کام

وہ ہے داخل شاعری اسے نگار

چہ رنگ کچھ کچھ ہو دی ہے بہار

اگر جھوٹ ہو تو بد اہام ہے

سو اس کے مطلب ہی سے کام ہے

مثنوی کے آخر میں حوالہ شاعر کا ذکر کیا ہے جس میں قبول و حق اور برحق اور اسیر کا ذکر کے خود کا "خاک پا" کہا ہے:

یہ سب میرے سر تاج میں خاک پا

حزن اختر واپس علی شاہ کے ایام قید کا رد نامچ ہے جسے مثنوی کی نسبت میں حکوم کر دیا ہے۔ فیاضی طور پر "حزن اختر" کی

سوانحی حیثیت ہے جسے ہم زردی اس نام کہہ سکتے ہیں۔ قید خانے میں اپنی حالت دار کوئے اثر ادا میں اس طرح بیان کیا

ہے کہ یہ بیان دل میں اتر جاتا ہے۔ بار بار وہ اس قید سے رہائی کی دعا مانگتے ہیں۔ ج رہائی ہو جلد نئے پر قب۔

ج جہز اچھو کو اس قید سے دے قرآن۔ چہرے کے بعد اعتراض سلطنت کی داستان بیان کی ہے اور لکھا ہے کہ اسے لکھوڑی

نے سمر سے نام خط میں، یہ لکھا تھا کہ غالباً چوں کہ تم سے ناراض ہے اور بدست سب میں بدنام ہوگی ہے اس لیے اب تم

نام کے بادشاہ رہو۔ ۷۷ میرا اس جی ۱۲۷۱ھ شیخ شہنہ کے دیں ریاست کا خاتمہ ہو گیا۔ پھر بتایا ہے کہ وہ جب جہز شیخ

شہنہ لکھنؤ سے نکلتے کے طر کا آفا ز ہوا اس کے بعد "تقد" کی وجہ بیان کی ہے اور پھر اپنے قید کی جانے کا حال لکھا ہے

جسے اس طرح بیان کیا ہے کہ چہرہ تصویر نگاروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ چھوٹے ہوئے واقعات بیان

کیے ہیں جن میں وہ اس طرح سے دو چار ہوئے مثلاً وہ لوگ جو جن کے ساتھ تھے اور پھر یہاں سے وہ انہیں پہلے

آئے وہ ان کی تفصیل دی ہے۔ ان لوگوں میں حبیب الدولہ اور مجاہد الدولہ کے نام بھی شامل ہیں۔ فتح الدولہ برحق کی

وفات (۱۲۸۱ھ) کا ذکر بھی اور سب سے کیا ہے۔ دیانت الدولہ کے بارے میں لکھا ہے کہ میں نے ناراض ہو کر

اسے قلعہ بدر کو لایا۔ مسلم الدولہ نے خود کو پاگل بنالیا اور دوسروں سے باحق پائی اور مار پیٹ کرنے لگا اور اسی پہلے سے وہ

بھی دھست ہوئے۔ مورخوں میں کر بلائی نے اتنا ستایا کہ اسے بھی بادشاہ نے لکھوڑیا۔ اسی میں ایک مار جنت بھگوا

ذکر کیا ہے جو رولڈ (Round) پر تھا اور جس نے اپنے کندے سے الفاظ استعمال کیے تھے کہ ج خداوند تھے نہ وہ پھر

جائے۔ ایک اور واقعہ یہ بھی آیا کہ محمد شیر خاں گول انداز نے باقر علی چوب دار کی ناک اپنے ہاتھوں سے کاٹ لی۔
لہذا سے والدہ، بھائی اور چھٹی کے مرنے کے خبر بھی انھیں اسی زمانہ میں ملی۔ اسی طرح مختلف واقعات کو اختر نے
مضموم "عزبان اختر" میں بیان کیا ہے۔

اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اختر کو زبان و بیان پر بڑی قدرت حاصل تھی۔ مثنوی کی طرح وہ
علم بھی عیوی سے لکھ سکتے تھے۔ ان کے پاس روحانی و دینی و جتنی ہے، زبان صاف اور سست ہے۔ جذبات کے دکھار اور
عقائد واقعات کو بیان کرنے کی غیر معمولی قوت ہے۔ اور اسی لیے اثر دہندہ اس مثنوی کی عام خصوصیت ہے۔ مثنوی
"بزم مختلف" (۱۵۷۵ء) میں داہد علی شاہ اختر نے اپنے ازواج، ۱۱۱۱ء کو مولیش کی تفصیل مع خطابات جان کی ہے۔ نام
و خطابات کو ایک بحر میں بانٹنا چونکہ ممکن نہیں تھا اس لیے انھوں نے مجبوراً مختلف بحر میں استعمال کی ہیں اور اکثر
مقدمات پر ان بحر میں وہ اشعار کہے گئے ہیں، نشان دہی بھی کر دی ہے۔ مثنوی کے شروع میں یہ بھی بتایا ہے
کہ اس مثنوی کا موضوع کیا ہے اور یہ مختلف بحر میں کیوں لکھی گئی ہے۔

مثنوی "بزم مختلف" میں ۸۲ مقامات منجملہ ص ۱۳۱، متروکہ و مطلق ازواج، ۱۳۰ مرحومہ از ازواج کے علاوہ
والدہ، بھائی، شاہزادے اور شیرازوں کا ذکر مع خطابات کیا ہے۔ اس مثنوی کی کوئی خاص ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن
جاری اہمیت ہے کہ اس سے اختر کی سوانح کا ایک حصہ مکمل ہو جاتا ہے اور یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ اپنی زندگی
کی ہر بات مکمل کر لکھ بند کر دیتے ہیں۔ اس مثنوی سے بخود اور ان پر ان کی غیر معمولی قدرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔
مثنوی "نہایت القلوب" بھی نظم گوئی کی اسی قدرت کا ایک کھل کر نمونہ ہے۔

مثنوی "نہایت القلوب" کی ایک اہم بات یہ ہے کہ یہ کسی ایک فرد کی نہیں ہوئی اردو کی طویل ترین مثنوی
ہے۔ ۱۲۹۸ء میں داہد علی شاہ نے علامہ باقر مجلسی کی تین جلدوں پر مشتمل کتاب "حیات القلوب" کا اردو متر میں
ترجمہ شروع کیا اور اس ترجمے کا نام "ریاض القلوب" رکھا۔ ۱۳۹۹ء میں وہ پانچویں باب تک، جس میں قوم جادو کا بیان
ہے، پہنچے تھے کہ طویل آیا کہ سفر کے، ہمارے نظم میں اس کا ترجمہ کیا جائے۔ اسی کے ساتھ مثنوی کرتے کہ انھوں نے ویران
چھوڑ دیا اور ۱۳۰۰ء میں "نہایت القلوب" کے نام سے اس کا مضموم ترجمہ شروع کیا۔ یہ موجودہ صورت میں ۱۰ جلدوں پر،
ایک مکمل اور دوسری اصوری، مشتمل ہے۔ نہایت القلوب کی جلد اول میں علامہ مجلسی کی "حیات القلوب" کی جلد اول کا
مضموم ترجمہ کیا ہے۔ ابھی جلد دوم کے ایک حصے ہی کا ترجمہ کیا تھا کہ چارچ گئے۔ نہایت القلوب کے آغاز نام اور اپنی
حر کے بارے میں اختر نے لکھا ہے کہ:

سن اب تیرہ سو چھری ہیں اسے ہر

تو تر لیسے ہیں کا ہے سن ہے ہر

نہایت القلوب اس کا رکھا ہے نام

طیال ہو الہام اس کا نام

ساتھ تین سال کی محنت کے بعد ۱۳۰۰ء میں جلد اول کا آزاد مضموم ترجمہ پانے تکمیل کو پہنچا جس کے آخر میں بتایا ہے
کہ:

رہاں ہے یہ اردو نہایت ہی خوب

مطالع میں ہیں عمر یہ ہے خوب شے

سن چھری ہے قسم یہ داستان

یہ ہے جلد اول نہایت القلوب

سر سال اور نظم اس کی کی فکر ہے

ہیں اب تیرہ سو صد پہ چار دے جواں

بہت میں نے کہا ہے غویٰ بگر
دیکھو جو بکھٹل کا شاید بگی

تو دورے میں گنہ گے ہیں یہ اعلیٰ تر
ہوں درگاہِ اعلیٰ سے جتنی

علامہ مجلسی کی "حیاتِ القلوب" جلد اول میں ۳۸ باب ہیں۔ آخری باب میں بارودت و بارودت کا قصہ ہے۔ ثباتِ القلوب میں بھی ۳۸ باب ہیں اور یہ جلد بھی وہی تمام ہوئی ہے جہاں حیاتِ القلوب کی پہلی جلد تمام ہوئی ہے [۵۶] دوسری جلد میں بھی اکثر نے حیاتِ القلوب جلد دوم کا ترجمہ کیا ہے۔ ثباتِ القلوب کی پہلی جلد میں اشعار کی تعداد ۱۲۳۳ [۵۷] اور دوسری جلد میں ۳۹۸۷ (۵۸) ہے اور مجموعی تعداد ۲۳۳۱۲ + ۳۹۸۷ = ۲۷۲۹۹ ہے۔ کوکبِ قدس نے اس سلسلے میں محنت و توجہ سے جو معلومات یکجہاں ہیں وہ یقیناً قابلِ تحسین ہیں۔ یاد رہے کہ کمالِ خاں رشتی کا "خاورِ ثناء" (دہلی ۱۰۵۹ھ) بھی اسی حسام (م ۵۷۷ھ) کے قلم کی "خاورِ ثناء" (۸۳۰ھ) کا منظم اردو ترجمہ ہے [۵۹] جو کم و بیش چالیس ہزار اشعار پر مشتمل ہے جیسا کہ خود رشتی نے سببِ منظم کردہاں خاورِ ثناء دہلی کے قلم میں لکھا ہے کہ "از فیضِ سماوی وسعت و چہار ہزار بیت و یک سال و نیم تصویب نمودہ" [۶۰] کوکبِ قدس نے لکھا ہے کہ مفتی امیر اللہ مسلم نے جو مشغوی "شکوہ شاہجہانی" کے عنوان سے لکھی ہے اس میں تعداد اشعار ۱۳۹۱۳ سے زیادہ ہیں اور اس میں "تواریخ و تذکرے" اور سطرینہ و خسروی کے اشعار کی تعداد داخل کر لی جائے تو ۲۳۰۹۸ ہوئی ہے [۶۱] اختر کی مشغوی ثباتِ القلوب کی طرح یہ دونوں مشغویاں بھی ترجمہ ہیں اور سب کی سب یکساں غریب ہیں۔ ڈاکٹر کیاں چھٹہ نے "الف لیلیٰ نو منہوم" کے اشعار کی تعداد ۵۴ ہزار بتائی ہے [۶۲] کوکبِ قدس نے الف لیلیٰ نو منہوم کے اشعار کی تعداد ۵۶۷۶۳ بتائی ہے اور لکھا ہے کہ سب اشعار کی ایک شمار کی گئی ہیں بلکہ صورت یہ ہے کہ مرزا امیر علی نسیم دہلی نے ۱۰۷۷ھ (پہلی جلد) کے مفتی خواجہ غلام شاہیوں نے (دوسری اور تیسری جلد) ۱۰۹۲ھ (چشمِ کبر) اور مفتی شادی لال جمن نے ۱۲۶۲ھ (چشمِ کبر) جن کی کل تعداد ۶۳۷۷۷۷۷ ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ اصل مشغویاں اشعار (۲۷۲۹۹) کے اعتبار سے ادیت کے حامل ہیں [۶۳] اور کسی ایک شخص کی کہی ہوئی مشغویوں میں ثباتِ القلوب اردو کی سب سے طویل مشغوی ہے۔

محنت و بیان کے اعتبار سے بھی یہ مشغوی قابلِ توجہ ہے۔ اختر نے حیاتِ القلوب (مجلسی) کے عنوانات کو بھی منظم کر دیا ہے اور اپنی طرف سے ساتی ناموں کا اضافہ کر کے اس میں نئی باتوں اور اپنے حالاتِ زندگی کا اضافہ بھی کر دیا ہے۔ اختر میں ایک بات کو سننے سے ڈھک سے ادا کرنے کا بھی اچھا سلیقہ ہے۔ یہ ترجمہ جتنے شخص کی طرح رواں ہے۔ اب اختر کو شعر کہتے ہوئے ۳۵ سال کا عمر گزر چکا تھا اس ترجمے میں مشائی اور قزوینی لکائی کا بھی پورا اعتبار ہوتا ہے۔

بہشتِ محبوبی اختر کی مشغویوں کا دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ مشغوی کی طرف ان کا فطری درگاہان تھا۔ وہ اپنی بات بیان کرنے پر توجہ دے دیتے تھے لیکن محنت کرنے کا وہ ہندو جان میں نہیں تھا جس سے کوئی گفتگو شاد کار بن جاتی ہے۔ مشغوی سحرالبیان اور گلزارِ نسیم اسی لیے اردو مشغوی نگاری میں شاد کار کا درجہ رکھتی ہیں کہ ان کو کھارنے، سنوارنے اور جلاوٹے میں میر حسن اور ہاشم نے غنم بگر صرف کیا تھا۔ ہاشم اختر کا یہ حوالہ نہیں تھا۔ یہ ضرور ہے کہ مشغویوں کا جب بھی دوسرا نیا نیا شائع ہوا تو اس میں اختر نے اصلاحیں ضرور کیں لیکن یہ اصلاحیں زبان و بیان کی حد تک تھیں۔ زود گوئی ان کا مزاج تھا اسی لیے تین ہزار اشعار پر مشتمل "دیباچے عشق" "اکس وین میں عمل

قید ہونے کا بھی بار بار ذکر کیا ہے مثلاً "میں کلام بادشاہ متقی اختر" میں کلام سلطان عالم داد علی شاہ اور جہ طیبہ "اگر میں کلام سلطان المظفر مراد"۔ قاری غزل کے عنوان میں یہ عبارت ملتی ہے: غزل قاری در بحر غزل مثنیٰ عنون اختر و ان میں کلام مظفر طویل مجزویں مجہوم، مغموم، مظلوم، متالم متقید اور المصنوع رن ناصر اللہ بن سکندر جہاد، بادشاہ عادل قیصر زمان سلطان عالم داد علی شاہ اور جہ"۔

اختر برقی کے شاگرد تھے اور برقی ناخ کے شاگرد تھے لیکن اختر کی غزل پر صرف ناخ کے طرز چہ نہ کا اس طرح اثر نہیں ہے جس طرح غریب و زیار و محمود برقی کے ہاں نظر آتا ہے۔ اختر نے ہر اس رنگ کی جڑ کی کہ جو انہیں پسند آیا۔ ان کی غزلیات پر آتش کا اثر بھی ہے اور ناخ کا بھی اور ساتھ ساتھ شاگردان آتش و ناخ کا بھی۔ اس دور کے دوسرے ساتھ وہ کی زمینوں میں بھی ان کے ہاں خاصی تعداد میں غزلیں ملتی ہیں۔ اگر غزل محمودوں سے باتیں کرنے کا نام ہے تو یہ صنف ان کے مزاج و طبیعت سے نہایت قریب ہے۔ سمجھتے ان کی زندگی کا ساز ہے جسے وہ ساری عمر چھیڑتے رہے لیکن غزل چونکہ ہر مجید کو پردے میں پسند کر دیا کرتی ہے اس لیے ان کے یہ مضمون ہمیشہ تجزیہ بھی یہاں چھپ کر سامنے آتے ہیں۔ متعدد غزلوں میں انھوں نے اپنی مملات و بیگنات کے نام یا خطاب کو ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جہاں میں بھی کیا ہے اور اعتبار مثنیٰ بھی۔ اس نوع کی غزلیں عام طور پر مسلسل ہیں اور اکثر طویل بھی۔ محبوب کے نام یا خطاب کو موضوع غزل بنانا اور وہ غزل کی اس ابتدائی روایت کی خصوصیت ہے جو ہمیں حقی قطب شاہ کے کلیات میں ملتی ہے یا دیوان وکی اور اسی روایت کی جڑوں میں دیوان آبرو میں بھی نظر آتی ہے۔ اختر نے اپنی محبوبہاؤں کو نام کے ساتھ یاد کر کے ایک الگ دیوان بھی مرتب کر دیا ہے جو "کلیات اختر" میں شامل ہے۔

ملم عالم اختر کا مزاج انھیں ہے۔ وہ تاریکی میں بھی روشنی دیکھ لیتے ہیں اسی لیے عام طور پر ان کا رویہ "راہ نیاں" ہے۔ وہ زندگی سے بیش و نشاط اٹھ کرتے ہیں اور اسی کا اعتبار ان کی غزل کا موضوع ہے۔ غزل میں ان کا اپنا کوئی الگ رنگ نہیں ہے۔ ذوق کوئی نے انہیں سوچ ہی نہیں دیا کہ وہ اپنی اطروایت اہلارے کے لیے ریاض کرتے۔ ان کا مزاج یہ ہے کہ جہاں بات یا پہلو سامنے آتا ہے شعر میں بانٹ دیا۔ اسی لیے ان کی غزلوں میں کوئی گہرائی یا گہرائی نہیں ہے۔ ان کے ہاں ایک طرف بیش و نشاط کے وہ تجربے اور کلمات ہیں جن سے وہ گزارے یا تاریخ کے دھارے میں بہتی ہوئی ان کی زندگی کی آواز ہے جس کو وہ غزل اور دوسری اصناف سخن میں دیاں کر دیتے ہیں۔ ان کے علاوہ وہ مضامین ہیں جو کسی کافے کی کوکھ سے پیدا ہوئے اور شعر کے سانچے میں داخل ہو گئے۔ اختر نے اپنے زمانے کی رولت غزل کے مطابق مشکل زمینوں میں بھی صاف غزلیں کہی ہیں۔ اس زمانے میں نیکی ایک اور چیز تھی جس سے غزل انکساری کا رنگ بنایا جاتا تھا یا انکی زمینوں میں غزلیں طویل بھی ہیں اور اختر نے ہر حالے میں شعر کہنے کی کوشش کی ہے مثلاً وہ غزلیں پڑھے جن کے مطلع یہ ہیں:

بچیں گے صحن پر جان یہ قہارے ۱۵

انہیں کے عشق سے کسی طرح پیارے پیارے ۱۶

داستان تر ہو گیا در رو کے بھارے صاحب

وہ سنگ دل نہ کہتا ہے پردے میں سخت سست

بھاد روز کرتے ہیں تھوار پر گھنٹہ

خیرت برقی جہاد پر ہے آوارہ صاحب

کیوں کر نہ موم دل ہو مراد پر دشت سست

کرتے ہیں رنگ اہل وے طہارے گھنٹہ

بھکی پہ جانوں سے نہ اسے جو مٹاں ایتھ
لازم نہیں تھو کہ کہ ہے ہاں کٹاں ایتھ
لاکھوں کو چھپاتی ہے اک کھال کی آڑ
دیکھو آپ کمر پہ بھی ہونے ہال کی آڑ
ان مشکل دیکھوں میں بھی اختر نے ایہام سے پاک صاف شعر نکالے ہیں۔ متعدد غزلیں بہت خوب ہیں جن میں ہر
مکمل کاغذ پر شعر کرنا اپنی کاروائی کا کٹہر بنایا ہے۔ ان کے ہاں پندرہ سو شعر لے کر ۳۵ شعر تک کی غزلیں
ملتی ہیں جو مزاجا قصیدہ طور ہیں لیکن یہ بات یکساں طور پر ملتی ہے کہ شعر کے معنی میں گھٹک پین نہیں ہے۔ اور زبان
و بیان صاف ہیں۔ گھٹک پین سے اسن چھاتا ان کے شعری عام خصوصیت ہے۔ خود کہتے ہیں:

اختر اس بحر کو تو دیکھو
معنی میں چلے گئے ہیں نہ گھٹک

زیادہ سے زیادہ کائنات کا استعمال بھی اختر کا حراج ہے اپنے اشعار میں خود بھی لگی چکا اس کا ذکر کیا ہے:

جس کا بھی چاہے انھیں شعروں میں ڈھونڈے ان کو

اختر زار انہی کائناتوں سے کھینچتے ہیں

میاں صاحب پہ اچھا قافیہ تھا اصرار کر باغ جا

ان کی غزلوں میں لکھنؤ کی راجستھان شاعری کے مطابق، صاف زبان، ایمان اور روزمرہ دنیا کا لطف عام طور پر موجود
ہے جس میں زبان کا رنگارنگی ہے اور رعایت عقلی کا حراج:

دردِ خاک سے بھی کم تر ہوں
کون اختر شہر کرتا ہے

پھلیاں کانوں کے ہالے سے خرپ کر لٹھیں
بیڑہ صاف پہ لازم ہے کہ توڑا ہوتا

اختر غزل میں اپنی سوانح لکھتے ہیں اسی لیے حسن و عقل کا وہی رنگ سامنے آتا ہے جو ان کا پندرہ رنگ ہے۔ یہ وہ عشق
ہے جس میں اصل شامل ہے اور اسی لیے ان کے اشعار غزل میں جنسی لپک کا احساس ہوتا ہے:

مٹھو پہ محمد کھدے تو ہو جائے قرآنِ معبود میں
مرتبیں واسطے اختر کی زبیا ہے یہ رعب

سات چیزیں یاد کی دہانہ کرتی ہیں مجھے
کیفیتِ رعبی، دہانہ غزوہ، اور تازہ و ہار

کہو تو گئے کے چروں کو توڑ کر لاؤں
نہ چہ ہے اسے صاحب یہ بد مزاجے نقل

جب دانست اس کے کسی ہمرے ہونے تک گئے
بدلی میں جیسے برق ستارے چمک گئے

مجھے کون کر ایک ہوسر بھی دو
دعا میں دوا کی بھی تاخیر ہے

اختر کے ہاں بہت سی غزلیں آتش کی زمین میں ہیں اور وہ بڑے احترام سے آتش کا نام لیتے ہیں:

شعر میرے کب چلے مثل حضرت آتش
کب پھوڑنے پائی مرے خورے صاحب

لیکن وہ اختر کے رنگ و مزاج کے شاعر نہیں ہیں۔ اختر تو موضوع اور زبان بیان میں اپنے استاد برق کی طرح
"طرزِ جدید" کے پیرو ہیں جس کی دھوم اس زمانے میں نہ صرف لکھنؤ میں تھی بلکہ سارے ہندوستان میں اس کا طغی بول
رہا تھا۔ اعلانِ فون کا مسئلہ جو نائچ نے اٹھایا تھا اختر نے اس کی بھی پیروی کی ہے اور اعلانِ فون کے ساتھ ایک پوری
غزل بھی ہے جس میں بچکانہ، جان، عریانہ، طوقان، چمکان، انہان، پرستان، پریشان، انسان، قرآن، گریبان،
دھیان، ذخیرہ، قافیہ ہیں اور مطلع میں اس کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے:

نہ چھپائیں بھی اختر سے کھلے کاموں کو
بیمیں منظور ہے وہ لون کا اعلان کر میں

غزل اختر کے لیے صن و چلق کا بیان ہوتے ہوئے بھی دیکھی سی مضمون آفرینی، تخلیق پائی اور نتائج پدائع کا استعمال ہے جو رنگ و باغ کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا۔ غزل میں اختر جذبہ احساس کے شاعر ہیں بلکہ مضمون آفرینی کے شاعر ہیں اور ان کا معیار یہ ہے کہ صحبت زبان کے ساتھ مضمون کو لکھنوں سے ہم آہنگ کر دیا جائے:

اگر موندوں کیا مضمون تو مضمون خیر کہلائے غزل میں چاہے اسلوب الفاظ و معانی کا

اختر کی غزل میں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اپنے حالات اور اپنے عصر کا، غزل کے روایتی کمالات میں مدد کر گیا ہے۔ یہ اشعار خود ان کی سوانح کا حصہ ہیں اور تلاش کرنے سے کتب و تاریخ میں مل جاتے ہیں مثلاً:

ہلبو کیا ہنستاں میں کس رانی ہے ایک جنگی میں اڑاتے ہو ہمارا آداب
سرد گز گز مجھے غمراے کو روتے ہیں خاک اڑی باغ میں کیا کیا نہ ہوا میرے ہوا
برسا ہوں ہوا اپنے شاد کا کیوں کر سفیدی ہو سیاہی کا لگے لگا داغ اختر ان دوزیوں کو
پھر آبد بہار میں کھتے ہیں پر مرے بے رنگ ہو گیا چمکی روزگار کج
کہ دو کی رقیب کے اپ بند بچھے ہمارے بنا بچھے دو میرے جسم زار کو

اختر کی غزل میں دور دورہ وطنی میں یاد وطن کے اشعار بار بار آتے ہیں جن سے وہاں کے احباب، وہاں کی شخصیات اور باتیں اور وہاں جانے کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ ان اشعار میں اکثر ایک کج، ایک جھینری محسوس ہوتی ہے۔ جہاں وطنی بھی ان کی سوانح کا حصہ ہے۔ یاد وطن کی ایک ایسی ہی صورت ہمیں تاریخ کے دوسرے اور تیسرے دیہان میں بھی ملتی ہے جب وہ الہ آباد میں جہاں وطنی کے دن گز اور ہے تھے۔ اختر کے یہ چند شعر دیکھیے:

طربت میں خاک اڑاتے ہیں کوچہ وطن ہوا ہم ہیں فقیر شاد نہ یہ شاہزاد کاٹ
وہ وطن یاد ہے طربت میں وہ سارے احباب ہائے کب مجھ سے نہیں گے مرے پیارے احباب
بچن سے بچیک واپس آجیاں کیا خوب نہال تھو کو کیا آکے باغیاں کیا خوب

جس شاعر اور جس روایت شاعری کا اثر ان کی غزل پر نظر آتا ہے وہ تاریخ ہیں۔ اختر دوسروں کی بھی بڑی دل کرتے ہیں لیکن گہرائی میں اختر کو دیکھنے کی نہ عادت ہے اور نہ میلان شیع۔ ہر چیز کے وہ جاری روپ کو دیکھتے ہیں اور یہی "خاک بیت" ان کی شاعری کا حراج ہے۔ وہ غزل میں بھی اسی حراج کے باعث سونے پر چنا کا کام کرتے ہیں:

دیہان رہے میرا تا قیامت باقی سونے پہ کیا ہے میں نے مینا پار پ

اسی مینا کاری سے انھوں نے اپنی غزل کو بجا یاد رفتہ رہے کلام سے اسے سنوارا ہے۔ صحبت زبان و بیان اور خاک بیت اس کی خولہ ہے۔

مرثیہ:

اختر نے اپنے عقیدے کے اعتبار اور حصول ثواب کے لیے مرثیے بھی کہے جن میں اکثر وہ چھپا کر مجلسوں میں تقسیم کر دیتے تھے۔ محرم کے مہرے میں ملانے جانے کے لیے انھوں نے دس دس مرثیوں پر مطبق مرثیے کی کئی مجموعے بھی "دہ مجلس" کے نام سے مرتب کیے تھے۔ ۱۲۹۸ھ میں اختر نے اپنے تمام مرثیوں کو یکجا مرتب کر کے ۱۲۹۹ھ

میں "توشیح آفریت" کے نام سے مطلع سلطان ٹکٹک سے شائع کیا۔ ۱۳۸۶ء اصلاحات پر مشتمل اس مجموعے میں کل ۶۹ مراثی شامل ہیں جن میں ایک مرثیہ شہسوی کی ہیئت میں ہے۔ "توشیح آفریت" کے شروع میں آٹھ بندوں پر مشتمل ان ۶۹ مرثیوں کا ذکر کیا ہے جو اس مجموعے میں شامل ہیں۔ یہ آٹھ بند ایک طرح سے فقرتہ و تعارف کا وہ بند کہتے ہیں۔

ہفتاد ایک کم تھے مراثی چھاپا تھا
ان سب کو بیع بھٹوں سے اک چکر کیا
توشیح آفریت کا یہ نام اب دھرا بھی ہے
نیا پارہ سواٹھانوے میں یہ لکھا بھی ہے

۱۳۰۰ء اختر نے "توشیح آفریت" کا انتخاب "ریاض المعنی" کے نام سے شائع کیا جس میں کل ۷۴ مرثیے ہیں۔ توشیح آفریت میں چار دہم مصحوبین اور دوسرے شہدائے کربلا کے بارے میں کئی کئی مراثی شامل ہیں۔ ریاض المعنی میں ان میں سے ایک ایک مرثیہ شامل کیا ہے۔ کوکب قدو نے لکھا ہے کہ اس انتخاب میں صرف ایک مرثیہ "اور حال امام حسین" مع "طالع ہمامہ" میں بند دو کون ماہ ہے" لیا ہے جو ۱۳۱۰ء بندوں پر مشتمل ہے۔ بعض حضرات مختلف مجموعہ مراثی کو الگ الگ شمار کر کے مراثی کی کتنی بڑا حادیہ شمار کرتے ہیں۔ "واحد علی شاہ" کے مراثی کا ایک مجموعہ ہے جس میں کل ۷۴ مراثی شامل ہیں۔ اس میں ۲۳ مراثی توشیح آفریت سے لیے گئے ہیں اور نیا مرثیہ ریاض المعنی سے لیا گیا ہے۔ "توشیح آفریت" میں بندوں کی کل تعداد ۵۹۵۰ ہے اور اگر ۱۳۱۰ بند نئے مرثیے کے شامل کر دیے جائیں تو بندوں کی تعداد ۵۹۵۰ + ۱۳۱۰ = ۷۲۶۰ بنتی ہے (۶۳ پارہ ربات ۱۳۰۰ء) ہے جب اختر نے "مہکت القلوب" کے نام سے علامہ ہافریکس کی کتاب "مہکت القلوب" کا منقحہ ترجمہ شروع کیا تھا جس میں انھیں ساڑھے تین سال کا عرصہ لگا تھا اور ۲۴ مارچ ۱۳۰۵ء کو روایات چاگے تھے۔

مرثیہ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، مذہبی شاعری ہے جس میں واقعہ کربلا کو موضوعِ سخن بنایا جاتا ہے اور مجلس میں مرثیہ پڑھتے اور سننے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ واقعہ کربلا کے مصائب و آلام کا بیان مرثیہ گوئی زبان سے کیا کر لیں مجلس میں کریں۔ شیعہ عقیدے کے مطابق یمن کرنا ذاتی لحاظ سے ثواب اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے۔ جو کام ڈاکرا اپنے جان سے کرتے ہیں وہی کام مرثیہ گو شاعری سے کرتا ہے۔ واحد علی شاہ مرثیے کی مرثیہ ہیئت کو پہلی طرح نہیں برتنے۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیے سے شمال پھیلی تھی جس پر انھیں دیر نے لگی عمل کیا۔ واحد علی شاہ نے ایک طرف مختلف موضوعات پر مرثیے لکھے اور ساتھ ہی شیعہ مذہب کی روایات و کتابوں سے لے کر مرثیے کا موضوع بنایا۔ اختر شاعری کا ایک ایسا پیشہ ہیں جو ہر لمحہ تجزی سے آشنا رہتا ہے۔ انھیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے بلکہ زبان کی ایسی تعلیمات بھی عام طور پر نہیں ہیں جو دوسرے مرثیہ گوئوں کے پاس مل جاتی ہیں اور جن پر انھیں دیر کے حلقے سے عہدِ افتخار زمانہ نے اپنے رسالے "انتخابِ تعصیل" میں دشمنی ڈالی ہے۔

مرثیہ واحد علی شاہ کے لیے توشیح آفریت ہے اور خود مرثیے کا مذہبی رخ پر بنیادی کام اصل مجلس کو لگاتا ہے۔

اگر اس زواہیے سے اختر کے مرثیوں کو دیکھا جائے تو وہ اپنے حراج کے اعتبار سے تنگی یا بکا نہیں مرثیے ہیں۔ بہت سے مرثیے ایسے ہیں جو بغیر کسی "چوڑے" کے دست و پا کرنے کی طرف سامعین کو لے جاتے ہیں۔ ان کا سارا ذوق و شوق پرجوش ہے اور یمن عی ثواب اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے۔ بادشاہت چھین جانے اور یہ دہلی ہو کر تنگ دینی کے ساتھ ٹکٹک میں زندگی گزارنے کے دوران وہ خود کو بھی محظوم سمجھتے تھے اور ان کے لیے یہ صورت حال واقعہ کربلا سے مماثل تھی اسی لیے بکا یہ ایسا فطری طور پر ان کے مزاج کا حصہ بن گیا ہے۔ میر انیس اپنے مراثی میں جناب کی طرف مرثیے کو

اور کئی محل سے گزرا کرتے ہیں۔ اختر اکٹر کا حق سے شروع کرتے ہیں۔ وہ اپنے معاصرین انیس وادی کی خوش بختی کا بھی اعتراف کرتے ہیں:

موسس انیس سب کا ہوں خوش بختی داغ
ان کے کام رکھتے ہیں مذاکر کے ترو داغ
وہ کام کر کر دانی ہوں دل بند مر گئے
اور دے دعا دیر سلامت رہیں سدا
جو فاکر مسکین ہوں وہ تاج دار ہوں
موسس انیس انہی سبکی شہر یار ہوں

لیکن وہ اپنی جہت تبلیغ سے خواہ مریہ مسدس میں ہو یا مشوی کی دینت میں ترجیح بخش ہو یا تحریک بد میں اپنا انگ راستہ لگانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ اپنے موضوعات کے لیے بھی وہ مختلف کتب سے نئی نئی روایات تلاش کرتے ہیں اور بحر ان سے بین کا راستہ نکالتے ہیں۔ مشوی اور غزل ان کے مشقہ حوائج کا اعتبار کرتی ہے اور مریہ خود ان کی سوگوار زندگی کے اعتبار کا ایک پہلو ہے جسے وہ اپنے مذہبی عقیدے سے مل کر بین سے جوڑ دیتے ہیں جس سے وہ اپنے فہم کو بڑھاتے ہیں اور ساتھ ہی ثواب حاصل کرتے ہیں۔ انھوں نے ولی عہدی یا وادی کی شاعری کے زمانے میں مرے نہیں کہے یا کہے بھی تھے تو اس کی وجہ یہ ہوگی کہ وہ اس محل سے اپنی رعایا کی مذہبی رسم میں بکثرت دلی عہد یا بادشاہ شریک ہونا چاہتے تھے لیکن سوادلی کے بعد جو مرے داہد علی شاہ نے لکھے ان میں مکی پہلو بہت نمایاں ہے اور یہ مرے ذاتی و مذہبی دونوں سطح پر ان کے تزکیہ نفس (تہذیب اس) کا دریہ ہیں۔ ان کے مرعوں سے ان کی علمی قابلیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور اوزان و سحر پر ان کی قدرت کا پتا بھی چلتا ہے۔ ان کے مرعوں میں صلیب مشوی کا اثر بھی ہے اور قصیدے کا بھی۔ وہ اکثر بحر میں بھی دوسرے مریہ گوئیوں سے مختلف استعمال کرتے ہیں۔ ان مرعوں سے زبان دجان پر ان کی قدرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے مثلاً ایک مرے میں جس کا پہلا مصرع۔۔۔۔۔ ہے داغ بدل باوٹک کس کے عزائم؟ ہے اصلا حاجت موہتی اور مختلف راگ راگنیوں کے حوالے سے ایک ایسے فضا پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ قصیدے کے حوائج کا اثر ہے جس دور میں صرف داہد علی شاہ اختر کے ہاں فنی حسن کے ساتھ اظہار ہے۔ اس مرے کے یہ بند دیکھیے جن میں راگ راگنیوں کو ضمنی ادا اور دیا و جملہ کے ساتھ داہد کر پا کے موضوع سے ہم آہنگ کیا ہے۔ محل یہ ہے کہ حضرات امام حسین کا سر مبارک حق سے جدا کر دیا گیا ہے اب اس کا اثر دوسروں پر اور راگ راگنیوں پر کیا پڑا اسے اس طرح جان کیا ہے۔

بھیروں نے کیا بھیروی سے رو کے یہ اعمال
لغت یہ چو سکی بقول و بافعال
شیطان نے رادا ہے چلے تم سے باقبال
اسے منکھ برس جا کے لٹا قاطر کا لال
ویک کا جگر بل کیا گریں قرب سے
ہندول نے بھولے کو کیا ترک ادب سے
اور مالکوں اس طرح ہوا دو سے رنجور
پچھلایا سری راگ خلک رنج سے معمور
کہنے لگا چہ راگ ہوئے شش جہت کور
انہیں بہتر تن ہے سر ہیں دیش پر
ہولی یہ خار اور جھجھولی اری سارگ
اے نورج اے جگجگ دن ہو گیا بدرنگ
ہولی یہ ملا آج جلا دل نہ لٹ ہے

لغت یہ چو سکی بقول و بافعال
اسے منکھ برس جا کے لٹا قاطر کا لال
ہندول نے بھولے کو کیا ترک ادب سے
پچھلایا سری راگ خلک رنج سے معمور
نے ہم میں حزاباتی ہے نے لطف نہ کچھ سور
تھن پڑ گیا کفار کا زہرا کے تھن پر
احد کے نواسے چ ہوا تم سے جگر شک
اے جہو جہی نہ ہوئے تھنوں سے چرنگ
انہیں ملی زانووں کے تم سے یہ گنت ہے

مقامی نے سہت سے کہا ہوم ہے دھانی
یاد آتی ہے بہو ملی اکبر کی جانی
وہ سبز لباس، زرخ پوشاک وہ دھانی
اے احمد مرہٹ کے بھر پوسٹ جانی
دل ٹھکڑے ہوا جاتا ہے اس سر کے تھوٹ
جاہ و عظم و دولت و زر و گھر کے قصود
اختر موسیقی کے بارہ تھے۔ انھیں ہر راگ راگی کے مزاج سے گہری واقفیت تھی اور اسی واقفیت سے نظم و ادب کی ایسی فضا پیدا
کی ہے جو دوسرے مرہٹہ گوہروں کے ہاں نہیں ملتی۔ ساتھ ہی انھوں کی ترتیب سے ایسا موسیقہ بنا ہنگ پیدا کیا ہے جو اس
مرہٹے کو بڑے بڑے وقت محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہ وہ اتنی اور یہاں ہنگ اختر کے مرہٹوں کی عام خصوصیت ہے۔
داجہ علی شاہ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل تھی کہ وہ سوزوں ترین لفظوں سے مرہٹے کہنے کی ہر سی
صلاحیت رکھتے تھے۔ مرزا داور نے اپنے مرہٹوں میں غیر متفقہ الفاظ کے استعمال سے قادرانہ لکائی کا اظہار کیا تھا۔ داجہ علی
شاہ نے بھی اپنے ایک مرہٹے: ”مطبوعہ طبع فرد و کھاں یہ کلام ہو“ کے پانچ بندوں میں بے لفظ الفاظ استعمال کر کے اپنی
قادرانہ لکائی کا اظہار کیا ہے۔ اسی مرہٹے کے ایک بند میں، ”مرزا داور کی خوش فہمی کی تعریف کر کے، ان کی زبان کی ایک
ظاہری کی مثال دینے کے ساتھ، گرفت کی ہے۔ ایک جگہ مرزا داور نے لفظ ”گرد“ کو ذکر کیا ہے: ”ع و دھیر کا مطلق وہ
صحر کا سارا گرد۔ داجہ علی شاہ نے لکھا:

میری نظر میں گرد ذکر نہیں وہ
داخل وہ ہیں انھوں نے کسی سے یہ ہوتا

اختر کے مرہٹوں کے پہلے مصرع سے عام طور پر معلوم ہو جاتا ہے کہ مرہٹے کا موضوع کیا ہے اور اس مرہٹے
کا تاتا ہاں کس شخصیت کے ارد گرد لکھا گیا ہے۔ انھوں نے نہ صرف حضرات اہم شخصیت کے بارے میں مرہٹے لکھے بلکہ
دوسرے اہم اراکین خاندان کو بھی موضوع سخن بنا کر ان کے کردار، سیرت اور اخلاقی پہلوؤں کو گونا گونا لکھا ہے۔
انھوں نے دوسرے مرہٹہ گوہروں کے مقابلے میں وہ نثری بھی کامیابی سے استعمال کی جس پر عام طور پر چٹک استعمال
میں نہیں آتی تھی۔ چٹکائی واقعات کو بھی اور قصہ بیان سے اپنے مرہٹوں میں سوڑا لکھا میں بیان کرتے ہیں۔ سلاست
اور لفظی انھوں کا اتنا بڑا حار، موسیقانہ آہنگ، شاعرانہ حسن، اور مصنف چٹک کے سوزوں استعمال سے ان کے مرہٹے
سابقین کو شاکر کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جیسا کہ ہم نے کہا، ہیں پر ہزار اور ہے اور یہی ان کے لیے مخصوص مرہٹہ ہے۔
وہ ہیں کی لے کو صوب ضرورت رفت رفت چیز کرتے ہیں اور آخر میں قصیدے کی طرح دھڑ دھڑا ہٹم کرتے ہیں۔
دعا قصیدے کو جزو تھی۔ مرہٹے میں یہ ہیں سے آئی۔ مستند اولیٰ قاسمیر کے زمانے میں، جو مرہٹے ان کے دور ہاں میں
پڑھے جاتے تھے۔ شاعران کے آخر میں اپنے ممدوح کے لیے دعا مانگتے تھے۔ اس عمل سے ممدوح مرہٹے کو انعام
وا کرام سے نوازا تھا۔ رفت رفت دعا بھی مرہٹے کا حصہ بن گئی۔ قصیدے کا اور راج کم اور مرہٹے کا زیادہ ہوتا چلا گیا تھے
غزلیں، معجب سخن کی حیثیت پہلے سے حاصل تھی۔ لیکن اب ہے کہ اور میں مرہٹہ ویزوں اور بادشاہوں کی سرپرستی میں
اس دور کی مقبول ترین مطلب سخن بن گیا۔

داجہ علی شاہ کے مرہٹے انھیں دور کو تو نہیں پہنچتے لیکن انھوں نے مذہبی عقیدت اور حاکمیت سلطہ نے کے
لیے جس ظلم و انصاف سے مرہٹے کہے اور جس قادرانہ لکائی کا ثبوت دیا، ہم ان کے مرہٹوں کی اس دور میں نظر انداز نہیں
کر سکتے۔ اختر انھیں اور وہ سے بہتر نہیں لیکن اور دوسرے مرہٹے گوہروں کے مقابلے میں ان کے مرہٹے باقیہ کامل توجہ
ہیں۔ ان کی قول آج بے اثر ہو چکی ہے لیکن ان کے کلمہ مرہٹے آج بھی تاریخ کی سچ پر زور دہا رہی ہیں اور یہ کوئی معمولی

جیسا تھا اور اس کو سنا اور اٹھانے کا حوصلہ بھی بڑا تھا۔ انھوں نے کم و بیش ہر صنفِ سخن میں شایع آزمائی کی۔ جس طرف لگ گئے ڈھیر لگا دیے۔ ان کا مجموعی کام، جو موسیقی، عروض، مثنویات، غزلیات، گہکت اور تنزاد وغیرہ پر مشتمل ہے، اچھا اور ایسا ہے کہ انھوں نے ہندی کی ادبی تاریخ میں ان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مشرقی مثنویاں لکھیں تو یہاں بھی اپنا رنگ بھانپا اور جذبہ احساس کو مثنویوں کے جان میں شامل کر کے پھرے "ساو گوئی" کی طرف شاعری کا رخ موڑ دیا۔ مرزا شوق کی مثنویوں پر اختر کی مثنویات کا واضح اثر سوجھو ہے۔ مثنوی عالمہ اور مثنوی کی مثنوی "مظہم حیرت" پر بھی اختر کی مثنویوں کا واضح اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ اور ان دھڑوں پر اپنی قدرت بھی کہ کم لوگ اس فن میں ان کو پہنچتے ہیں۔ انھوں نے نئی بحر میں بھی ایجاد کیں اور بحر میں شعر یا مصرع کہہ کر گھونے کے طور پر مخلوط کر دیا۔ اپنی مثنویوں کا "نرس" کا روپ دیا تو اس کا اثر بھی حقیقی دہنوں پر پڑا۔ "جو کیا سیلے" جس میں عوام کو بھی شرکت کی دعوت عام تھی اس کے ذریعہ "اندھ سداں" کا ایک سیلاب پھوٹ پڑا اور گھر گھر سمائیں ہوئے گئیں۔ رقص و موسیقی میں وہ مہارت بھی پہنچائی کہ اپنے وقت کے ٹانگیٹ بھر ہوئے۔ ان کی تصنیف "نئی" علم موسیقی پر ان کی کتاب "صوت الہادک (۱۳۶۷ء) اور "ناجو" اور "دھمن" کے ناول اور گہکت علم موسیقی پر ان کی کوری نظر کا شوق ہے۔ واحد علی شاہ میں غیر معمولی اختراعی صلاحیت تھی اس لیے جس شعبے میں قدم رکھا، نئے نئے تجربے کیے۔ معلوم ترجمہ کرنے پر اپنی قدرت کہ بہت کم لوگ ان کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ زبان دینا پر اپنی قدرت کہ کم لوگوں کو ہوگی۔ ذخیرہ الفاظ اور صحت استعمال کے باعث ان کا کام اہل لغت کے ہمیشہ کام آ جا رہے گا۔ وہ لکھنؤ کی اردوئے معنی سے نئی تعلقات اصل شامہ دین۔ جنسی زندگی بھی ایسی گزاری کہ کم و بیش انھوں کو نصیب ہوئی ہوگی انھوں نے اپنے حالات نہیں چھپائے۔ عشق، تاب، بچاوت، کے نام ان کے خطوط اور "نئی" ان کی زندگی کی کھلی کتاب ہیں۔ حقیقی کام ہی ان کی زندگی تھی اور اسی میں انھوں نے لکھتے کی جادو جی طوالت و عجم کے ایام قید لکھنؤ کا دورانی عہدی اور دس سالہ شادی گزاری۔ انھیں معلوم تھا کہ یہ شادی نام کی شادی ہے۔ کائنات اور یہی اچھا ان کی ضرورت ہے۔

ہم کو کائنات اور یہی اور خاصہ ہے

دولت دیا کی اختر کچھ نہیں ہے احتیاج

اردو پیش:

واحد علی شاہ اختر کا ذریعہ اظہار اردو زبان تھی۔ رواج زمانہ کے مطابق ان کی زیادہ تر نظمیں گہکت کی طرف رہی۔ "محقق نامہ" فارسی سطر میں لکھا اور پھر اسے بھی معلوم کر دیا۔ اسی طرح پہلے علامہ لکھنوی کی تصنیف "ریاض الحکوب" کی جلد اول کا اردو سطر میں ترجمہ کیا اور جب دوسری جلد کا ترجمہ شروع کیا تو خیال آیا کہ اسے بھی نظم میں ترجمہ کیا جائے۔ اردو سطر میں جتنا لکھا تھا یا دیگر چھوڑی ہیں ان میں علم عروض کے بارے میں اس کی تاہیل و ترجمہ "نور شاہ خاقانی" ہے جو عروض پر میر تقی میر کے زمانے کا آزاد ترجمہ ہے اور واحد علی شاہ نے اس میں بہت سے ایسے اضافے کیے ہیں جو اہمیت کے حامل ہیں۔ علم عروض پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ جب کسی کو کوئی غزل بھیجے تو اس کی بحر بھی وضاحت کر دیتے۔ انھوں نے خود دینی بحر میں بھی ایجاد کیں۔ "اور شاہ خاقانی" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ

"اب ذرا بے مقدمہ اختر فقیر مترجم سال میر تقی میر فقیر کا مقدمہ مت میں عالمانِ فن شعر کے عرض کرتا

ہے کہ شعر کے ملاح قوی کو علم عروض اور قافیے کا بھی ضرور چاہیے اور سوز وں کرنے والوں کو نثر میں دونوں فنون کی درکنار اجابت سے ہے۔۔۔۔۔ اب قریب نہیں برس کے سن ہوا، سوائے مشکل شعر اور شاعری کے اور کوئی شوق نہیں ہوا مگر یہ سب بغیر علم عروض اور قافیے کے بے تک تھا۔۔۔۔۔ فتح الدولہ بخشی الملک محمد رضا خاں بہادر فتح جنگ محکم سے بہت قریب رہے۔ اسے زمانہ تین برس کا یا کچھ زیادہ کر دیا ہوگا کہ جہ چلمن شعر کا بھرنا نہ ہوا۔ حقیقت میں بہادر موصوفی، نجیم اس فن کا ہے۔ مولا کو بھی ذوق و شوق عروض اور قافیے کی طرف اور میلان طبیعت کا اس واسطے کہ چار کی محفل میں جواب دینے سے عاری نہ ہوں، بہت یاد کیا اور یہی چاہا کہ تھوڑا سا مافیہ مطلب ان دونوں فنون کا بزبان اردو بے مطلق کی مروج اس زبان مبارک کے قیام تک ہیں کس واسطے کہ جو حکام کی زبان پر آ جائے اس پر احتیاج دلیل کی نہیں چاہیے، لکھوں۔ اس طرح کہ ان دونوں فنون کے حاصل کرنے والوں کو کافی ہو اور کوئی رسالہ دیکھنے کی احتیاج نہ رہے۔۔۔۔۔ [۶۶]

علم عروض پر قدرت کا اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ”نکلیات اختر“ مرحب کی تو ہر غزل پر بحر کا نام صحیح رکھائی دیا اور کیا۔ ممتاز جہاں لوہ آب کیل گل سے مظلوم مرحب کرنے کی فرمائش کی تو لکھا کہ ”اس کا سب خوش تقریر کا نام لکھو دیکھو اور مکر شاداب سخن مقصود فلا خرم بھی لکھو نام لکھو دیکھو ہم اس کے نام کو دفتر لکھیں۔“ [۶۷] اور یہ اس شاعر کا احسان تھا۔ ممتاز جہاں کو ایک غزل بھیجیے ہیں تو اس پر لکھتے ہیں: ”غزل در بحر جرج سخن سالم اور پھر اس غزل کے مطلع میں بھی ”روی کے قاعدے کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

روی کے قاعدے سے یہ غزل روشن ہوئی اختر
محب جلوہ دکھایا داند کہ اپنے قوافی کو [۶۸]

اسی طرح ”تاریخ مغلطہ“ کے مغلطہ میں ہر غزل کے ساتھ بحر کی نشان دہی کی ہے اور یہ وہ غزلیں ہیں جو مغلطہ کا حصہ ہیں [۶۹] ”تاریخ نو“ میں بھی یہی صورت ملتی ہے [۷۰]

یہ وہ زمانہ تھا جب مغلطہ کی تصحیح کر لکھنے کا عام رواج تھا اور جو مادہ مغلطہ تھا وہ اہل علم سے معذرت کر لیتا تھا۔ ”نئی“ لکھتے ہوئے واحد علی شاہ نے مہتمم و مطلب کو چونکہ اہمیت دی اس لیے مغلطہ کی عبارت سے پہلو جچی کی۔ لکھا ہے کہ:

انصاف علم اس کے ہاتھ ہے۔ میرا تو بگائوں کا ساتھ ہے۔ مغلطہ کی عبارت کا خیال نہیں کیا مگر کسی مطلب کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا بلکہ اس لحاظ سے ترک تصور ہوا کہ مطلب نہ جائے۔ عبارت آرائی سے کسی کو سرسہ شبہ نہ آئے [۷۱]

”نئی“ اسی لیے اردو مغلطہ کے اقتدار سے اہمیت دیتی ہے کہ اس میں اختر نے بول چال کی زبان میں دیکھا مطلب لیا کیا ہے اور مغلطہ کی عبارت سے گزر کیا ہے۔ یہ مغلطہ اردو مغلطہ سے قریب ہے اور اس کی ترکیب مغلطہ پر اردو مغلطہ کی ساخت غالب ہے۔ یہاں قاری اثر تحلیل ہو کر اردو زبان کے مزاج میں جذب ہو گیا ہے مغلطہ۔

”صورت اس کی یہ ہوئی تو پہلے مرحب کے درادشا منزل دایوں اور سلطان خانی دایوں پر ایسی ایسی بحثیں کیں کہ صبح کا کھانا شام کو اور شام کا صبح کو نصیب ہوا مگر آخر کار ان صاحبوں نے سبب ناچر سمجھ کر شہان روز سے نام ڈھانچوں کا سامراج پیدا کیا۔ مجھ کیلے کا اثر نہ ہوا۔۔۔۔۔ الخ یہ مغلطہ اور دے یہاں تک

مفتی ہوئی کہ میں نے اب مہدواتی کیا ہے کہ مدت ابھر کسی آدم زاد حجازی، بھرپائی، نگاہات، گوئیے، دھر چاہے، بنایا لے، درخشاں، یکساں کی کے حوالے ایک اسم بھی ذکر کرں گا اور ان سے اب تک دہس کا کام نہیں لیا۔ وہ کام سب ان کے آ کے پانی سے بھی زیادہ پتا نظر آئے گا“ (۷۴)۔

اب اس نثر کا مقابلہ ”ارشادِ شاہ جانی“ کے اس اقتباس سے کیجئے جو اوپر درج کیا ہے۔ ”ارشادِ شاہ جانی“ کے پہلے کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے۔ وہاں مبتدا، خبر، تہ، قاطع فعل سے، فارسی خبر کی طرح، اور وچا چاہا ہے اور جملہ صفت فعل (مفعول)، جملہ صفت کی طرح جملہ میں آ جانے سے، قاطع اور فعل کے تعلق اور ہذا کو نکال کر چاہا ہے۔ ”ارشادِ شاہ جانی“ ۱۲۶۸ھ کی تالیف ہے اور ”نئی“ ۱۲۹۴ھ کی تصنیف ہے۔ ۲۴ سال کے طول عمر سے اب فارسی جملے کی ساخت، اردو جملے میں جذب ہو کر اردو چین کی صورت میں سامنے آ گئی ہے اور اسی کے ساتھ جدید اردو نثر سے اس کا رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ واحد علی شاہ کی اکثر کلمات موسیقی، ترجمہ دہس اور سوانحی حالات، دوا کھٹ کے ساتھ ساتھ اردو نثر کے اعتبار سے بھی ”نئی“ اہمیت رکھتی ہے۔

یہی صورت ہمیں واحد علی شاہ کے خطوط میں ملتی ہے جو انھوں نے اپنی ازاد چ، مخطات، مسموعات کو لکھے۔ زیادہ تر یہ وہ خطوط ہیں جو تھوچہ فرنگ کے زمانے میں فورٹ ولیم سے ۱۲۷۳ھ تا ۱۲۷۵ھ کے درمیان لکھے گئے۔ یہ خطوط ایسے ہیں جو ۱۲۷۲ھ میں لکھے گئے اور ایک خط ایسا ہے جو ۱۲۷۶ھ میں لکھا گیا۔ ”تاریخ ممتاز“ میں لکھا ہے کہ ”طریقت لگی رہتی ہے، جس وقت خط آتا ہے جان میں، جان آتی ہے“ (۷۳)۔

ان خطوط میں جو بادشاہ نے ازاد چ کو لکھے چار ازاد چ نے بادشاہ کو لکھے ”خطِ مہربانی“ کا ساتھ سب مجموعوں کے مسموعات میں لگا ہوا ہے۔ یہاں لفظ ”تاریخ“ اس لیے استعمال کیا ہے کہ یہ خطوط اس زمرہ اور بادشاہ کے تعلقات کی تاریخ کا ذکر رکھتے ہیں۔ یہ واحد علی شاہ کا حراج تھا کہ وہ اپنی زندگی کے ہر واقعے، اپنی سوانح کے ہر پہلو کو محفوظ کرنا چاہتے تھے۔ شعروشاعری، عشق نامہ، حزن، اختراعی سب ان کی سوانح کا حصہ ہیں۔ ان خطوط کو مرتب کرنے کی طرہ پیش کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

”اس طرح تمھارے عشق اور مدارے حسن کا تاریخ امت نام ہو گا“ (۷۴)۔

ایک خط میں لکھتے ہیں:

”مختل، مات، افضل میرا کام متفرق ہے۔ یہ سب جمع کرو کی تو تم بہت خوش ہوگی اور میرا نام بھی وہ جائے گا“ (۷۵)۔

ان خطوط سے ان کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ ممتاز جہاں نواب کیل کیل کو ایک خط میں لکھا:

”مور کیا مال، اپنی مصیبت کا کھوں کہ برابر لکھتے شرم آتی ہے۔ بس کہاں تو وہ سلمان تھا کہ جس کا ادنیٰ ساقم

نے لکھا ہے اور کہاں ہم اب وہی ہیں کہ خود اپنے ہاتھ سے اپنے کام کرتے ہیں“ (۷۶)۔

ایک اور خط میں نواب حکم فرما کر خواجہ فرنگ سے ایک خط میں لکھتے ہیں:

”اے خواجہ اگر تم کہنا کہ تم ترس گئے۔ اے خواجہ آؤ وہی میں کوسوں نظر نہیں آتا..... ہوائے خطوط تو کی ماضیا کے میں

کوئی کام نہیں“ (۷۷)۔

ایک خط میں نواب نور دہاں لکھتے ہیں کہ:

”جان کن ہم! کس میں سے محروم آویں سمیت قلم و قوت، ولیم میں مقید ہیں“ (۷۸)۔

نواب مغلطہ سلطان کو لکھتے ہیں کہ یہ واقعہ ٹھکانوں سے کان پر جانے ہوئے فحش آپ:

”چاہی من اہم لیب بلاد میں جتنا ہیں۔ خلقت خدا کی ہمارے حال پر روتی ہے۔ جنگوں کی مصیبت میں ذاک کی نگاہ میں پیراؤں پرالت گئی۔ کوسوں پیادہ چلے تھکوں میں کاسٹے جھوٹے ہو گئے۔ ہاتھ چلنے چھلنے ہو گئے۔ اب کراسے کے مکان میں رہتے ہیں“ (۹۷)۔

ایک خط میں نواب نور دہاں حکیم کو اپنی رہائی کی اطلاع دیتے ہیں:

”لکھنے میرے حال پر دم کیا گیا کہ میں تاریخ ساقی میں شہر حال روز شنبہ کو قلعہ سے رہا ہو کے سوچی کھولے میں آیا“ (۹۸)۔ قید فرنگ نے جب طول کھلا تو وہ دوسرے جنگلات کاموں میں پائے مصروف ہوئے کہ خطا گئیے کے لیے فرصت نہ تھی مشکل ہو گیا۔ اور وہ واقعہ بالکل کو جاہلیت کی کہ وہ ان کی طرف سے خطا لکھیں۔ جس کا ذکر اسے خطوط میں کیا ہے۔ اسی زمانے میں وہ اپنا کیا بات مرتب کرنے میں مصروف تھے۔ نواب مغلطہ کو یہ بھی لکھا کہ ”اس دور میں کی مقلدی میں اس قدر کام موزوں کیا ہے جس کا حد صغر نہیں“۔ بعض خطوں میں انگریزوں سے اپنی بے ڈاری اور ان کی مبالغہ آلودگی کا بھی ذکر کیا ہے۔

”کیا کروں زمین سخت اور آسمان دور ہے۔ میرا کیا تصور ہے۔ خدا عارت کرے ان لوگوں کو جنہوں نے خانہ بہادی ہماری کی اور آپ خوش خوش بھرائی کرتے ہیں اور ان کے ہوا خواہوں کے ہمراہ ان کا کام بھرتے ہیں۔ ہمیں تو آج تک شک نے ایسا ویسا ہے کہ مغلطہ کا بھیجا تاخیر سے نکلا ہے۔“ (۹۹)۔

اپنے خطوط میں من و مثنیٰ کے واقعات کو یاد کر کے تصور کی جذباتی دنیا بھی آباد کی ہے۔ اس لحاظ سے بھی یہ خطوط دلچسپ ہیں۔ کٹر خطوں میں اگر اظہار محبت کے علاوہ دیکھا دہاں بھی آگئی ہیں تو وہ انہیں نظم کر کے ”آدم بر سر مثنیٰ“ لکھ کر مثنیٰ محبت اور وصل و فراق کی باتیں شروع کرتے ہیں اور مثنیٰ کی ادبیات سے سزاؤں کو لیتے ہیں۔

اگر وادہ علی شاہ کی نثر کو دیکھیں جو انہوں نے ”نئی“ یا ”مرثیہ خاجانی“ پر باض القلوب اور بیگناہ کے نام اپنے خطوط میں استعمال کی ہے تو اس میں ”ربا ض القلوب“ کے اردو ترجمے کی عبارت پر فارسی ترکیب نوحی اور فارسی بیگناہ کی ساخت کا اثر نمایاں ہے لیکن ”نئی“ یا خطوط میں یہ اثر بہت کم ہو گیا ہے اور اردو ترکیب نوحی اور بیگناہ کی ساخت عبارت پر حاوی آگئی ہے۔ وادہ علی شاہ کی نثر میں زیادہ تر مطلب و مقصد کو بیان کرنے پر زور ہے جس کی وجہ سے وہ اس دور کی محبوب و مروجہ انداز نگارش کو ترک کر کے جس کا ذکر انہوں نے ”نئی“ کے دیباچے میں کیا ہے اور جس کا حوالہ ہم پہلے دے آئے ہیں۔ حسب ضرورت بول چال کی زبان کو ہی استعمال کرتے ہیں۔ ان کے دیباچہ و بیان پر لکھنؤ کی اردو نے مثنیٰ کی فطری شان موجود ہے۔ نواب علی گل کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”قاصد بہت کم باب ہیں کہ جن کے ہاتھوں در و دل لکھ کر بھیجا کروں۔ اگر کوئی ذاکہ نصیبوں سے ہاتھ آ گیا تو ہزار ہزار منت اور حاجت سے بات جواز جوڑ کر ایک آدھ عطا دے گا۔ غرض ہر خدا کا حکم ہو کر حکوم و خاں۔ کبھی کبھی کوئی عظام صامیوں میں سے جود جاتا ہے۔ گویا جان ناز و آتی ہے۔ فضل خدا اگر ہو تو سب اہم بات کہتے کہتے کٹ جاتے ہیں۔ خوف ظالموں کو نہیں ہے۔ انکا احتیاج اس پر بھی باز نہیں آتے۔ وہی اس کا اجر دے گا۔ ہم تم سب سارا شرف مظلوم ہے۔ کیا حق سجات و حقانی مظلوموں کو ظالموں ہی کے ہاتھ قدرت میں رہے گا۔ ظالموں کی داد دے گا۔ شام تم کب تک ٹھہرے رہے گی۔ دنیا کب

تک صحت بخیر سے رہ چکی۔ کیا سچ امید نہ ہوگی۔ شعرا و ادب بدل کر دینے نہ ہوگی۔ دامن ملک تک بچھا رہے گا۔ جو میں دنیا کی تک بین ہیں کے دکھائے گی۔ ہمارا دل خود اسکی فتور و فنا ہمارے نہیں ہے۔ اس سے جلتا تو لڑے کرتی ہے اور اگر مصلحت ضرورت پاؤں پڑتی ہے۔ اس کی بجلی چاہیں ہیں۔ غضب و عداوت سے پاؤں نکالے ہیں۔ مگر کیا ہوتا ہے۔ میر اور اس کا دونوں کا ہانے والا تو کوئی اور ہے۔۔۔۔۔ [۸۴]

واجد علی شاہ کے خطوط کا یہ عام اسلوب ہے۔ اس میں عبارت منطقی بھی ہے لیکن اس کے باوجود بیان میں سادگی ہے۔ قافیہ بند غزل اس دور کی رسم ہے اسی رسم کو سادگی کے ساتھ وواجد علی شاہ نے لکھا ہے اور طرز مرصع یا قصائد غائب وافی فصیح پسند عبارت کی بھی یہی منہ کی ہے۔ یہاں اردو جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہو گیا ہے اور اسی کے ساتھ اردو میں لہجہ ہو گیا ہے۔ جہاں کہیں بھی منطقی عبارت آتی ہے وہاں اردو پخت کی فطری سادگی برقرار رہتا ہے اس واقعہ سے شگایا قنبر اس دیکھیے

”معمور ارا تو دو سال ہے۔ ہمارا بیان سنو۔ کو حیرت نال ہے۔ چہ و از غوائی ز صغرائی ہے۔ فرہوش ساری لہ ترانی ہے۔ پیش و محتر کہانی ہے۔ ہر دم آسودہ جرات ہوں۔ کہوش لے کے کر سچ کرتا ہوں۔ دیکھنے والے دوتے ہیں۔ صبر آسودہ سے دوتے ہیں۔ شوق وصال ہر دم ترقی پر ہے۔ دلوں کوں دکھا و شرع سے باہر ہے۔ جس دم کوئی ہمت تمہاری واد آتی ہے۔ بے ساختہ لہوں پر فریاد آتی ہے۔ ہوش و محاسن جاتے رہتے ہیں۔ تھک کی طرف دیکھ کر ہم کہتے ہیں کہ

”اے بے ہراس ماہر اختر کوکب ملانے گا۔ کس روز چہ و روشن دکھائے گا۔ کس وقت عاشق و مستحق ہم آغوش ہوں گے۔ کس روز غم و رنج دوری طرقات فراموش ہوں گے“ [۸۵]

اس وقت اس میں کم و بیش ہر جملہ منطقی ہے۔ اس میں رعایت غلطی اور صنعت المراءاة الفطری نے عبارت کو سچ بھی بنا دیا ہے لیکن اس کے باوجود عبارت میں بول چال کی زبان سے پیدا ہونے والی فطری سادگی موجود ہے۔ عبارت میں اردو پخت اس لیے نمایاں ہے کہ جملوں کی ساخت فارسی نہیں بلکہ اردو ہے۔ اس عبارت میں ڈھیل پخت بھی نہیں ہے۔ ہر جملہ مطلب اور بانی الفصحی کو واضح کر رہا ہے۔ چاہے کی وجہ سے بحر قی کے جملے بڑا گاہ و فساد غائب میں ملتے ہیں اختر کی عبارت میں نہیں ہیں۔ یہی اس کی خصوصیت ہے۔ یہ وہ مستحق کی نظر ہے جس کے الفاظ سے جدید اردو شعر سے ملے ہوئے ہیں۔ یہاں اردو شعر سارے اثرات کو جذب کر کے اب خود اپنی الگ صورت بنانے میں کامیاب ہو گئی ہے۔ یہ ترقید اردو شعر کے ارتقا کی گڑی ہے۔

اس خطوط میں القاب بھی دلچسپ ہیں جن سے قریب اور دہل کی لذت پیدا ہوتی ہے اور جن سے سکوت الہ کے اندر بھی یہی جذبہ برآ جلتا ہوتا ہے۔ تاریخ ممتاز، تاریخ غزالی، تاریخ نور، تاریخ مشعل کوئی سا مجموعہ خطوط دیکھ لیجیے ہر ایک القاب و آداب کی کام کرتے ہیں۔

واجد علی شاہ ”اردو حسن“ کے بھی باوا آدم ہیں۔

رہا جس:

شاعری اور قصص و مستحق وواجد علی شاہ اختر کے وہ شوق تھے جن سے وہ ساری عمر بھر ہی طبع و لہجہ رہا۔ ان کے بے دریغ رو بہ صرف کیا۔ بیس سال کی عمر میں جب وہ ولی عہد مقرر ہوئے تو ان کے یہ شوق اور دہلی جہاں

ہو گئے۔ جہان اور خواہ صورت پیش رو لڑکیاں ان کے پاس ملازم تھیں جنہیں وہ پر یاں کہتے تھے اور قصص و موسیقی کی تعلیم دلا کر ان کے گانے ناچنے سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ ”محقق نامہ“ میں لکھا ہے کہ ”مجھ کو چلنے کی ترتیب دینے اور گانے والیوں کے متبع کرنے کا بہت خیال تھا۔ اسی سبب سے سارا زمانہ سے اور علم موسیقی کے کاملوں کی تلاش بہت تھی کہ یوں کی تعلیم دی جائے اور ان کی عقل ترقی پذیر ہو“ (۸۳) | داہد علی شاہ لکھتے ہیں کہ ”اسی حد میں ایک مختصر مکان برائے تعلیم تو خوب علم موسیقی توجہ کیا گیا۔ فرشتہ فروش منع پر وہ دور دیگر سامان آراہل و زینا بل و خیرہ سے اچھی طرح بچ کر پری خانہ کے نام سے موسوم کیا گیا جو پر یوں اور مرد یوں کے جلسے میں رہتا تھا۔۔۔۔۔ میں بھی تو خوب علم موسیقی کے حاصل کرنے میں بدل مشغول و مصروف رہتا تھا“ (۸۵) | ان پر یوں میں اضافہ اور ادب بدل ہوتی رہتی تھی۔ ان کا یہ شوق آہستہ بہ آہستہ جیسا کہ خود انہوں نے لکھا ہے کہ ”اسی طرح تو خود اسارا نو گزرنے پر میرے دل میں یہ خیال آیا جس قدر گانے بجانے والی عورتیں بل بھیج کر میں ڈالنا چاہیے اور ہر شخص سے سبکی کرنا پڑتی تھی۔ جو اس جسم کی عورتیں حاضر کرتا تھا وہ فقط ”معروضہ“ سے عرض کرتا تھا یعنی کلاں معروضہ ہے۔ کیا سنی کلاں ناچنے یا گانے والی عورت حضور کے گھر چلنے پر راضی ہے۔ یہ اصطلاح لکھا گیا۔ اگر کسی مقام پر فقط معروضہ آئے تو اس سے سبکی معروضہ مراد ہوگی اور اگر فقط عرض یا عرضداشت آئے تو اس کا منہ مودعی ہوگا جو اس کے اصل معنی ہیں“ (۸۶) | اس پر ی خانے سے میں دہلا کے چلتے ترتیب دیے جاتے تھے۔ ان ناچنے گانے والیوں کے لیے تاکہ وہ پر یاں نظر آئیں کارچوٹی کے پر بھی بچاؤ سے کچھ تھے جہان کے لگا دیے جاتے تھے۔ اس سے پرستان کا سامان پیدا ہو جاتا تھا۔

ہر سال ساگرہ کے موقع پر جو شخصوں نے داہد علی شاہ کو جوگی بنانے کا مشورہ دیا تھا، ان کی والدہ ہر سال انہیں جوگی بنا لیں اور جب وہ وہی عہد مقرر ہوئے اور پر ی خانہ قائم کیا تو سال کر کے موقع پر اندرون محل ایک بڑا جلسہ کیا جاتا تھا جہاں پر یوں کے قصص سے چلتے کوٹرب انگیز چلا جاتا تھا۔ ولی عہد جوگی بننے اور کوٹی پر ی جوگن خلق اور عزم دہس ترتیب دی جاتی۔ ”محقق نامہ“ کے بیان سے ۸۷ میں داہد علی شاہ نے ان رسموں کا ذکر کیا ہے۔ جوگی اور جوگن کی رسم تو سال کر کے موقع پر ہوا کی جاتی تھی لیکن یہیں سے داہد علی شاہ کو طویل آ یا کہ کھیا اور دوا کے دہس کو بھی کھیلنا جانے اور بھر یہ دہس بھی اس میں شامل ہو گیا اور پر یاں، گویاں، دہس کرشن سے اظہار عشق کرنے لگیں۔ مسود حسن و ضعیف اور جب نے لکھا ہے کہ ”جب کرشن کا ایک گویوں کی لگا کلاں سے اصل ہو گئے۔۔۔۔۔ تو وہ کرشن کی یاد میں گویا کران کے کارناموں کی تقلید کرنے لگی تھیں۔ اس لیے اس ایام میں کرشن اور گویوں کے ملتے کے تاج کے ساتھ کرشن کے داہاتے زندگی کی تقلید بھی شامل ہو گئیں۔ داہد علی شاہ بھی دہس سے یہ دونوں چیزیں مراد لیتے ہیں“ (۸۷) | یعنی فقط دہس میں ملتے کا تاج بھی شامل ہے اور نقل تا تک یا کھیل بھی۔ تاج کی ۳۳ صورتوں کی تحصیل داہد علی شاہ کی موسیقی کے بارے میں تصنیف ”صوت الہادک“ میں درج ہے اور اس کی تصویریں بھی اپنی دوسری تصنیف ”بنی“ میں دی ہیں۔ دہس کی ان سب صورتوں کے بارے میں دہا لکھتا ہے ”بنی“ میں بتی ہیں جس میں لباس، دھار اور کس وقت اور کس لمحے کیا کرتا ہے۔ یہ بھی درج کیا ہے۔ جو لکھتا ہے ”بنی“ میں درج ہیں دہس کی حد سے آتی بھی دہس کا یہ قصص ترتیب دیا جاسکتا ہے۔ ولی عہد کے زمانے میں جو دہس تیار ہوا اس کے بارے میں داہد علی شاہ نے لکھا ہے کہ ”حقیقت میں جیسے دہس میری سرکار میں تیار ہوئے وہ ایسا کہیں نہ تیار ہوا ہوگا۔ اور دہات۔۔۔۔۔ لکھی تاکہ وہ بے میں تیار ہوئے تھے“ (۸۸) | اس میں جو دہس کچھ کیا تھا اس میں نکالے دو جروں کی زبان میں ہوتے تھے۔ منسلک دہا لکھتے ہیں کہ ساتھ دوا کھیا کے

اور قصیدہ (تخیل) ”تخی“ میں درج ہیں جن کے بارے میں ادیب نے لکھا ہے کہ ”پرانا“ رادھا کشیا کا قصہ“ کے نام سے واحد علی شاہ نے اپنی دلی عہدی کے زمانے میں یعنی ۱۳۵۸-۱۳۶۲ھ کے درمیان... لکھا تھا اور بعد کو اپنی کتاب ”تخی“ میں شامل کر دیا جو ۱۳۶۲ھ کی تصنیف ہے..... ”تخی“ میں رادھا کشیا کا ایک دوسرا قصہ بھی ہے..... معلوم نہیں کہ یہ دوسرا قصہ انھوں نے لکھنے میں لکھا یا نکلنے میں [۱۸۹۰] رادھا کشیا کے اس قصہ کو ادیب نے مرثیہ کر کے اپنی اسی کتاب میں بطور ضمیر شامل کر دیا ہے اور اسے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے۔ اس میں پری خاتون کی پریوں نے غلبہ روپ و حمار سے تھے مثلاً سلطان پری نے رادھا باہ درخ پری سے کشیا اور ریا سن پری عزت پری دلی ریا پری و حور پری نے گوللوں کا کردار ادا کیا قبلہ عشق نامہ (عشق قاری) اور اس کے اردو ترجمے ”مغل خاتون شای“ میں بھی اس کی تفصیل درج ہے اور ”تخی“ میں بھی رادھا کشیا کے دس کی تفصیل درج ہے [۱۹۰۰] ادیب نے اس دس کے پہلے چلنے کا سال ۱۳۵۹ھ کے آخری حصے یا ۱۳۶۰ھ کے ابتدائی حصے میں مقرر کیا ہے جو ۱۸۳۳ء کے مطابق ہے [۹۱] قرآن کہتے ہیں اور بھی ہماری دانتے ہے کہ یہ دونوں دس اور دوسرے دسوں کی طرح لکھنؤ ہی میں تیار ہوئے تھے اور لکھنؤ میں جب تیار کیے تو حسب ضرورت اسی میں تبدیلیاں کی گئی ہوں گی۔ باقی اور دس نمایاں درج میں شای جانے کے بعد تیار نہ کیے جاسکے البتہ یہ دونوں، چونکہ نسبت کم لاکھت پر تیار ہو سکتے تھے اس لیے نکلنے میں انھیں ہی تیار کیا لیکن ان میں زبردست دلیاس کی وہ شان نہیں تھی جو لکھنؤ میں ہوتی تھی۔ خود واحد علی شاہ کو اس بات کا احساس تھا۔ ”تخی“ کے چوتھے باب میں دوسرے قصے کے خاتمے پر لکھتے ہیں:

”الغرض کہ ۱۳۶۲ھ ہجری مطابق لکھنؤ نمایاں درج میں یہ دونوں قصا لگ لگ مع پچیس دسوں کے تیار اور مرثیہ ہیں البتہ مقدمہ مات علی اور زبرد میں راتم سے اس قدر مہیا نہ ہو سکا جو تخیل کرتا۔ زبان سلطنت اور اسٹھالہ میں سب کچھ خدا نے عطا کیا تھا اور اب بھی اس کی ذات سے اسید ہے“ [۹۲]

رادھا کشیا کے قصے کا تعلق رقص و موسیقی سے بھی تھا اور ہندو اسطور سے بھی۔ اس میں نانک کا مضر بھی شامل تھا۔ مصنف کی چاہات کے ساتھ طریت، صحر اور پریوں کے مابین مکالمے، کشیا اور رادھا کے درمیان گفتگو اور ساتھ کا نا بھانا اور رقص، یہ سب عناصر واحد علی شاہ کے دس میں موجود تھے۔ ایسے میں اگر ان دسوں کو نانک، تخیل یا ڈراما کہا جائے تو مناسب ہوگا۔ یہ اردو ڈرامے کی پہلی صورت ہے اور اس کے بعد رقص و موسیقی اور نانک کی یہ ایک ایسی روایت بن گئی کہ اسی پر متعدد ڈرامے، تمثیلیں تیار ہوئیں جن میں رقص و موسیقی اور عشق ل کر ایک نئے قسم کا نانک بن گئے تھے۔ ڈراما کہیں نے بھی اسی روایت کو اپنا پایہ عوام و خواص میں پسند کرتے تھے اور یہی روایت آج حاضر کا شہری کے ڈراموں تک سفر کرتی ہے۔ اس کے بعد جب اردو فلم کی دنیا آباد ہوئی تو اس نے بھی رقص و موسیقی اور عشق قصے کی روایت کو اختیار کر لیا اور یہ روایت آج تک ہماری فلموں میں موجود ہے۔ اس روایت کے طرح و وضع کو تلاش کیا جائے تو ہم واحد علی شاہ کے دسوں تک پہنچ جائیں گے۔ خود اندر سمجھا کی روایت بھی واحد علی شاہ کے دسوں کی مرہون منت ہے جس میں ان دسوں کا مزاج رنگ شامل ہے۔ اس کی بھی پہلی صورت ہمیں واحد علی شاہ کے دسوں میں نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے واحد علی شاہ کو اردو نانک اور اردو ڈرامے کا باا آدم کرنا چاہیے۔

واحد علی شاہ کی بادشاہت کے زمانے میں دس کے تین پہلے قابل ذکر ہیں۔ دلی عہدی کے زمانے میں جب دہلوی خاتم کے عشق میں مبتلا تھا اور ان کی عمر ۱۸ سال تھی تین مثنویاں، ”عاشق و معشوق اور کرا الہ

کے نام سے ظلم کی قسمیں۔ شاعری کے زمانے میں جب ایک دن وہ اپنی مشغولی دریا کے تعلق پر حصہ سے تھے تو انہیں ملیاں آجاکس اس مشغولی کو دیکھیں (ناک) کا روپ دیا جانے:

کیا ایک دن قصہ میر کتاب
تعلق کا دریا ہے جو مشغولی
ہوا مجھ کو الہام یہ ناگہاں
مقرر ہوا اک جلسہ مرد و زن

(معلق نامہ معلوم)

مشغولی دریا کے تعلق کے جس کا مطالعہ ہم پہلے کرتے ہیں، اس کو بڑی چاری اور دو کثیر صرف کر کے تیار کیا گیا جس پر ہر ماہ ایک انکھروپ ہے صرف اور واقف:

نہیں صرف میں کچھ کفایت کا حرف
کہ ہر ماہ میں لاکھ ہوتے ہیں صرف

تقریباً ایک سال اس کی چاری میں لگا اور تاریخ ۱۳۶۷ھ میں یہ پیش کیا گیا (۹۳) جس میں شاعری خاندان کے لوگ جمع تھے۔ مشغولی دریا کے تعلق کا یہ دیکھنا ناگہاں چاری پر کیا گیا تھا جس کے ساتھ پیش کیا گیا تھا اس لیے اسے پیش کرنے میں ایک مہینہ دس روز لگے۔ "تاریخ اقتدار" میں اس کی چودہ سطروں کا ذکر کیا گیا ہے (۹۴) اور جب علی بیگ سرور نے "قصات عبرت" میں لکھا ہے کہ "ارمیں مبارک ہے حضور، فیضانِ باریا ہو چکا ہے۔ صد ہزار دم نو کو فیضِ تعلیم سے اس کا کام یاد ہو چکا ہے۔ بڑے بڑے دھوم دھام کے فرو دھام کے چلے رہے۔ صبح و شام کے چلے رہے۔ انکھوں کو چہرے قرع ہو گیا۔ ہر چیز سے تار ہے، ادلی ہے۔ تعلق اللغات کا یہ کلام ہے۔ اس سے بھرنا کلام کا نام ہے" (۹۵) یہ ناگہاں عوام نے نہیں دیکھا لیکن اس کی شہرت اور دور تک پھیل گئی اور بعد میں جب پارسوں کی ناگہان منڈیاں، جو وہیں آئیں اور اردو ناگہاں آنچلے نے ایک بار روپ دھار تو مشغولی "دریا کے تعلق" کو فضا بنا کر ڈرامے تیار کیے گئے۔ اور یہ نے۔

دریا کے تعلق کی فضا پر حساب رام چوری اور تعلق اکبر آبادی کے دو انگ لگ لگ ڈراموں کا ذکر کیا ہے (۹۶)

"دریا کے تعلق" کا یہ ناگہاں چاند کیا گیا کہ واحد علی شاہ نے اپنی مشغولی "انسان تعلق" کو بھی ناگہاں کی صورت میں پیش کرنے کا اہتمام کیا۔ درج علی بیگ سرور نے اس کی تفصیل "قصات عبرت" میں پیش کی ہے:

"لفظ مرد و زن کا نصیب پار ہوا۔ دوسرا جلسہ تیار ہوا۔ وہ اس سے، یہ اس سے بکھر ہوا۔ جب چاشنی کا قد

گھر ہوا..... کس قدر جلد یہ کارخانہ درست ہوا۔ ایسی بات کس کے کان میں آئی ہے۔ جھیلی پر سرسوں

بھائی ہے۔ جل جلال کیا ذہن عالی گھر سا ہے۔ نام ایک کام سب جدا جدا ہے" (۹۷)

"انسان تعلق" کا چارہ قصہ ناگہاں کے روپ میں چلنے کے سارے لوازموں کے ساتھ پیش ہوا اور اس کی چاری میں اس لیے زیادہ وقت نہیں لگا کہ سارے کردار پہلے ناگہاں سے تجربہ حاصل کر چکے تھے اور پھر کیے جانے کے سبب ان کے حوصلے بلند تھے۔ سرور کے اس جملے سے: "کس قدر جلد یہ کارخانہ تیار ہوا" بخاندہ ہوتا ہے کہ یہ ناگہاں ارمیں ۱۳۶۸ھ میں پیش ہوا جس میں جو کچھ مشغولی میں بیان ہوا تھا پورے اہتمام سے دکھا دیا۔

ارمیں ناگہاں کے ان دو کاماب جلسوں کے بعد واحد علی شاہ نے اپنی تیسری مشغولی "غزلت" کے ناگہاں ارمیں کا اہتمام کیا۔ قریباً کہہ سکتے ہیں کہ یہ ۱۳۶۹ھ میں کسی وقت نکلا گیا۔ اور یہ نے پہلے اور دوسرے

رہیں، انانک کے سامان لباس، مجھے وغیرہ کی تعلیمات دی ہیں (۹۸)

ان تینوں رموسوں/انگوں میں شاہی خاندان اور طبقہ خواص کے مخصوص لوگ، دعو کیے گئے تھے لیکن ۱۲۶۹ء میں سال گرہ کے موقع پر داہد علی شاہ نے ”جو کیا میلے“ کو ایک نئی صورت دی اور اس میلے کو سارے شہر کے عوام و خواص کے لیے کھول دیا جس شرط پر تھی کہ جو بھی آئے گھر وہاں رنگ کے کپڑے پہن کر آئے۔ یاد رہے کہ داہد علی شاہ کو جو تعلیم کے کہنے کے مطابق، ہر سال ان کی والدہ ماجدہ جوگی بھائی تھیں۔ ”مشتق نامہ“ میں لکھا ہے کہ ۱۲۶۹ء میں انھوں نے ایک نیا حکم دیا کہ جو گیا میلے کی اس سال زیادہ تیار ہوں ہوں اور سب دن و صومہ بڑھے، چنگامات و ازواج و مہر و قریب، اہل بازار و اہل دربار، ادنیٰ و اعلیٰ جو گیا لباس پہنیں۔ یہ میلہ قیصر بادشاہ میں رکھا گیا تھا۔ ۱۱ ذوال ۱۲۶۹ء کو یہ میلہ شروع ہوا اور تین دن تک لگا تا رہا ”(۹۹) ۱۲۶۹ء داہد علی شاہ کی تخت نشینی کا سال اس سال تھا۔ ۱۲۷۰ء میں دوسرا جو گیا میلہ ہوا اور ۱۳ ذی قعدہ ۱۲۷۰ء بروز پنجشنبہ (۱۲ جولائی ۱۸۵۵ء) کو قیصر امیلا ہوا اور ۱۴ ذی قعدہ کو ختم ہوا (۱۰۰) عوام و خواص سب کے لیے اس میلے کو کھول دینے سے بادشاہ کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اس بڑھتی ہوئی مقبولیت کو سونگہ کر انگریزی حکومت نے جو تھے میلے سے پانچ مہینے پہلے ہی ۱۲۷۰ء میں داہد علی شاہ کو اس قول کے مطابق کہ نہ رہے ہانس نہ بچے پاسری، معزول کر دیا۔ اب اس میلے کے زیر اثر عوامی سطح پر سارے جیسے و دھڑ میں آنے لگے۔ داہد علی شاہ نے مشتق نامہ مظلوم میں لکھا ہے کہ:

ہزاروں نے کی جردی اختیار	وہے جیسے اچھا طرح پر قرار
نیا نیا گانا نئی محفلگو	بھی جیسے اب عام ہے گوگو
یہاں تک کہ اطفال بھی صبح و شام	بھی کھیل اب کھیلتے ہیں عام

(مشتق نامہ مظلوم)

اس کے زیر اثر متعدد اندر سہا نہیں کھیں لیکن جن میں امانت کی ”اندر سہا“ شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور یہ سب کچھ داہد علی شاہ کے رموسوں کا اثر تھا۔ رموس، نانک، اندر سہا کی یہ روایت انگریزی ذرا سے کی روایت سے بالکل مختلف تھی اور پہلی بار نانک کی روایت ہندو مسلم گھر میں بھری تھی۔ تاریخی لحاظ سے یہ بڑی اہم بات ہے۔ آئیے اب آگے چلتے ہیں۔

حواشی:

[۱] King wajid Ali Shah of Awadh, Vol I, Mirza Ali Azhar, P 504-509.

Royal Book Company, Karachi, 1982.

[۲] تاریخ اور دھرم، نجم الحسنی خاں، جلد ہفتم، ص ۵۸، نکرا جی ۱۹۸۳ء.

[۳] قیصر اور تاریخ، کمال الدین حیدر، جلد دوم، ص ۶، مطبع نول کشور ۱۹۹۶ء.

[۴] داہد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قند، سجاد علی میرزا، ص ۵۴، دہلی ۱۹۹۵ء.

[۵] سلطان عالم، داہد علی شاہ، سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۳۹، ۳۱۹، آل انڈیا ریسرچ اکاڈمی لکھنؤ ۱۹۷۷ء.

- [۶] وزیر تہمت، وزیر السلطان سید محمد امیر علی خاں بہادر، جس ۹۹-۱۰۰، مطبع لکھنؤ کانچ ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء۔
- [۷] نئی دہلی شاہی شاہ، جس ۲۲۸-۲۲۹، مطبع سلطانی ۱۲۹۳ھ۔
- [۸] تاریخ آلودہ جلد پنجم، نظم الفنی خاں، جس ۱۲۳-۱۲۵، لکھنؤ ۱۹۸۳ء۔
- [۹] وزیر تہمت، محمد نیکو، بلا، جس ۱۲۸-۱۳۰۔
- [۱۰] تاریخ آلودہ جلد پنجم، محمد نیکو، بلا، جس ۱۵۱۔
- [۱۱] وزیر تہمت (فارسی) محمد نیکو، بلا، جس ۱۲۲-۱۵۲۔
- [۱۲] ایضاً، جس ۱۵۳-۱۵۴۔
- [۱۳] قیصر الخاں جلد دوم، نکال اللہ بن حیدر، جس ۱۳-۱۴، مطبع نول کشور ۱۸۹۹ء۔
- [۱۴] تاریخ آلودہ جلد پنجم، محمد امیر علی خاں، جس ۹۷-۹۸، دارالکتاب پٹنہ ۱۹۷۲ء۔
- [۱۵] خطوط غالب، جلد دوم، حضرت قاسم رسول صبر، جس ۶۲-۷۰، پنجاب بکسٹورز، لاہور، ۱۹۶۹ء۔
- [۱۶] تاریخ آلودہ جلد پنجم، محمد نیکو، بلا، جس ۱۳۵۔
- [۱۷] بحر الفت، محمد امیر علی شاہ، جس ۳۳-۳۴، سلطان المطابع۔
- [۱۸] سلطان عالم، محمد امیر علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، جس ۳۳-۳۴، میراکاؤٹی کھٹو، ۱۹۷۷ء۔
- [۱۹] ایضاً، جس ۵۰۔
- [۲۰] گل خانہ شاہی، مرزا امیر علی بخش، جس ۱۰-۱۲، سیکرٹری کنون لال پریس کھٹو، ۱۹۱۸ء۔
- [۲۱] ایضاً، جس ۸۹۔
- [۲۲] ایضاً، جس ۵۸۔
- [۲۳] نئی دہلی شاہی شاہ، جس ۲۷۷-۲۸۳، مطبع سلطانی ۱۲۹۳ھ۔
- [۲۴] تاریخ آلودہ جلد پنجم، جس ۱۶۸-۱۶۹، لکھنؤ ۱۹۸۳ء۔
- [۲۵] وزیر تہمت، سید امیر اکبر علی خاں بہادر، جس ۲۲۵، مطبع لکھنؤ کانچ، ۱۲۹۲ھ۔
- [۲۶] ایضاً، جس ۱۰۱۔
- [۲۷] ایضاً، جس ۱۳۰۔
- [۲۸] ایضاً۔
- [۲۹] ایضاً، جس ۱۲۷۔
- [۳۰] سلطان عالم، محمد امیر علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، جس ۳۳-۳۴، میراکاؤٹی کھٹو، ۱۹۷۷ء۔
- [۳۱] نئی نیکو، بلا، جس ۳۳۵۔
- [۳۲] محمد امیر علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، "کتاب قند محمد امیر علی مرزا، جس ۳۶۵-۳۶۶، برقی اردو پریس، برقی دہلی، ۱۹۹۵ء۔
- [۳۳] نئی دہلی شاہی شاہ، بلا، جس ۳۲۲۔
- [۳۴] نئی نیکو، بلا، جس ۲۴۱-۲۴۳۔
- [۳۵] محمد امیر علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، "کتاب قند محمد امیر علی مرزا، جس ۳۷۷-۳۷۸، برقی دہلی، ۱۹۹۵ء۔

- [۳۶] سلطان عالم وادھلی شاہ، مسعود حسن رضوی ادب میں ۱۳۵-۲۲۲، میرا کاؤڈی لکھنؤ ۷۷ء۔
- [۳۷] تاریخ مشعل، وادھلی شاہ، مرتبہ بیچ حوائی محمد اکرام چغتائی، پاکستان رائلٹز کوامپنیز سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء سے شائع ہوگئی ہے۔ بحوالہ بالا کتاب میں نواب آبادی جان نیکم کے نام وادھلی شاہ اختر کے مشعل شامل ہیں۔
- [۳۸] گل خانہ شاہی (ترجمہ مشعل نامہ فارسی) از فدائلی مجر میں ۱۲۰ بیسٹھ کھن لال پریس لکھنؤ ۱۹۱۸ء۔
- [۳۹] اشکوٰی بحر الفت، وادھلی شاہ، میں ۳۳، سلطان الطابع لکھنؤ
- [۴۰] اور پانے کشن، وادھلی شاہ اختر میں ۹، مطبع نول کشور، کانپور ۱۸۸۵ء۔
- [۴۱] سلطان عالم وادھلی شاہ مسعود حسن رضوی ادب میں ۴۰، میرا کاؤڈی لکھنؤ ۷۷ء۔
- [۴۲] سبب تالیف السات مشعل بحوالہ بالا، سلطان الطابع لکھنؤ
- [۴۳] لکھنؤ کشاہی، شیخ، مسعود حسن رضوی ادب میں ۱۳۰، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۰ء۔
- [۴۴] وادھلی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سما دھلی میرزا میں ۱۱۸، ترقی اردو بورڈ دہلی دہلی ۱۹۹۵ء۔
- [۴۵] بحر الفت، وادھلی شاہ، سلطان الطابع لکھنؤ
- [۴۶] سلطان عالم وادھلی شاہ، مسعود حسن رضوی ادب میں ۱۸۵، میرا کاؤڈی لکھنؤ ۷۷ء۔
- [۴۷] ایضاً میں ۱۸۶-۱۹۰
- [۴۸] وادھلی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سما دھلی میرزا میں ۱۲۲، دہلی دہلی ۱۹۹۵ء۔
- [۴۹] سلطان عالم وادھلی شاہ بحوالہ بالا میں ۱۵۲
- [۵۰] ایضاً میں ۱۹۰
- [۵۱] ایضاً میں ۱۹۱
- [۵۲] وادھلی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات بحوالہ بالا میں ۱۳۱
- [۵۳] اشکوٰی بحر الفت، وادھلی شاہ، مرتبہ وادھلی شاہ، میں ۱۷۷-۱۸۱ لکھنؤ ۱۹۸۱ء۔
- [۵۴] ایضاً میں ۱۳۳
- [۵۵] نبی، وادھلی شاہ میں ۲۳۲، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۲۹۵ھ
- [۵۶] وادھلی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سما دھلی میرزا میں ۲۳۵، دہلی دہلی ۱۹۹۵ء۔
- [۵۷] ایضاً میں ۲۵۲-۲۵۸
- [۵۸] ایضاً میں ۲۵۲-۲۵۸
- [۵۹] تاریخ ادب اردو جلد اول، ڈاکٹر جمیل چاکلی میں ۲۶۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔
- [۶۰] خاور ستر رستی، ستمی عیاد چوری، مرتبہ شیخ چاچہ میں ۷، ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء۔
- [۶۱] وادھلی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات بحوالہ بالا میں ۱۵-۶۱
- [۶۲] اردو اشکوٰی شامل ہند میں، گمان چند میں ۱۸۸، انجمن ترقی اردو دہلی دہلی ۱۹۸۷ء۔
- [۶۳] وادھلی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات بحوالہ بالا میں ۶۱-۶۲
- [۶۴] وادھلی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات بحوالہ بالا میں ۳۳۰

[۶۵] سلطان عالم دہلہ شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب میں ۱۶۷۷ء میراکاڑی کے ۱۹۷۷ء

[۶۶] اور شاہ خاٹائی، دہلہ شاہ میں ۵۰۳، مطبع سلطانی گھنٹو، ۱۴۶۹ء۔ دہلہ شاہ کے لکھنے والے کا نام اس کا "نظم اختر" ۱۴۶۹ء کے لکھا گیا اور تاریخ اس کی اسی سے نکلتی ہے "مکملہ" ۱۱۵ میں

[۶۷] تاریخ ممتاز دہلہ شاہ، مرتبہ آکٹر محمد باقر میں ۵۶ء مارو مرکز لاہور ۱۹۵۵ء

[۶۸] ایضاً میں ۵۲-۵۱

[۶۹] تاریخ مشعل، دہلہ شاہ، مرتبہ اکرام چشتی، میں ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۶، پاکستان راکٹر گوام پبلشنگ لاہور

۱۹۸۵ء

[۷۰] تاریخ نور، دہلہ شاہ، مرتبہ کلیم الدین احمد، میں ۳۹، ۳۸، ۳۷، وغیرہ، دارالکتاب پٹنہ ۱۹۷۷ء

[۷۱] نئی، دہلہ شاہ میں ۳، مطبع سلطانی گھنٹو ۱۴۹۴ء

[۷۲] ایضاً میں ۳۳۳-۳۳۴

[۷۳] تاریخ ممتاز مکملہ ۱۱۵ میں ۳۹

[۷۴] ایضاً میں ۳۱

[۷۵] تاریخ غزالہ، مرتبہ سید وحی بکرا، میں ۲۲، مطبع منیہ عام، کربہ، بن عمار

[۷۶] تاریخ ممتاز مکملہ ۱۱۵ میں ۶۰

[۷۷] تاریخ غزالہ، دہلہ شاہ، مرتبہ سید وحی بکرا، میں ۶۳، مطبع منیہ عام، کربہ، بن عمار

[۷۸] تاریخ نور، دہلہ شاہ، مکملہ ۱۱۵ میں ۱۱۸

[۷۹] تاریخ مشعل، دہلہ شاہ، مکملہ ۱۱۵ میں ۶۸

[۸۰] تاریخ نور، مکملہ ۱۱۵ میں ۷۹

[۸۱] تاریخ ممتاز مکملہ ۱۱۵ میں ۳۳-۳۵

[۸۲] تاریخ ممتاز مکملہ ۱۱۵ میں ۳۵-۳۶

[۸۳] تاریخ ممتاز مکملہ ۱۱۵ میں ۳۳

[۸۴] محل خانہ شاہی اردو ترجمہ شمس از مرزا اعلیٰ بکرا، مکملہ ۱۱۵ میں ۳۵

[۸۵] ایضاً میں ۳۶

[۸۶] محل خانہ شاہی ترجمہ عشق نامہ (کاری)، دہلہ شاہ، مرتبہ مرزا اعلیٰ بکرا، میں ۳۶، میان ۳۹، بیٹھ کندن

لال پریس گھنٹو ۱۹۱۸ء

[۸۷] گھنٹو کا شاہی نسخہ، مسعود حسن رضوی ادیب، میں ۸۷، کتاب گھر گھنٹو ۱۹۷۷ء

[۸۸] محل خانہ شاہی، میان ۹۰ میں ۸۳، مکملہ ۱۱۵

[۸۹] گھنٹو کا شاہی نسخہ، مکملہ ۱۱۵ میں ۶۱

[۹۰] "نئی" مکملہ ۱۱۵ میں ۶۹-۱۲۳

[۹۱] گھنٹو کا شاہی نسخہ، مکملہ ۱۱۵ میں ۱۱۸

- [۳۶] سلطان عالم و اجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ۱۳۵-۱۳۴، میراکاؤنی بکھنٹو ۷۷، ۱۹۷۷ء۔
- [۳۷] تاریخ مغلطہ، و اجد علی شاہ، مرتبہ مع حواشی محمد اکرام چغتائی، پاکستان رائل ریکارڈ کونپنٹ سوسائٹی لاہور ۱۹۸۵ء سے شائع ہوئی ہے۔ بحوالہ بالا کتاب میں ادیب آبادی جہاں تنگم کے نام و اجد علی شاہ اختر کے خطوط شامل ہیں۔
- [۳۸] گل خانہ شاہی (ترجمہ مشق نامہ لاری) اور فعالی طغر میں ۳۳، سینٹر کنڈن لال پریس بکھنٹو ۱۹۱۸ء۔
- [۳۹] مشغی بحر اللہ، و اجد علی شاہ، ۳۳، سلطان المطالع بکھنٹو
- [۴۰] دریا کے تفتیش، و اجد علی شاہ اختر میں ۹، مطبع نول کشور کان پور ۱۸۸۵ء۔
- [۴۱] سلطان عالم و اجد علی شاہ مسعود حسن رضوی ادیب، ۳۰، میراکاؤنی بکھنٹو ۷۷، ۱۹۷۷ء۔
- [۴۲] اسبب تالیف المسابہ مشق بحوالہ بالا، سلطان المطالع بکھنٹو
- [۴۳] بکھنٹو کاشانی السنج، مسعود حسن رضوی ادیب، ۱۳۶، کتاب گز بکھنٹو ۷۷، ۱۹۷۷ء۔
- [۴۴] و اجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ۱۱۸، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۹۵ء۔
- [۴۵] بحر اللہ، و اجد علی شاہ، سلطان المطالع بکھنٹو
- [۴۶] سلطان عالم و اجد علی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، ۱۸۵، میراکاؤنی بکھنٹو ۷۷، ۱۹۷۷ء۔
- [۴۷] ایضاً ۱۸۶-۱۹۰
- [۴۸] و اجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ۱۳۳، دہلی ۱۹۹۵ء۔
- [۴۹] سلطان عالم و اجد علی شاہ، بحوالہ بالا ۱۵۴
- [۵۰] ایضاً ۱۹۰
- [۵۱] ایضاً ۱۹۱
- [۵۲] و اجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، بحوالہ بالا ۱۳۱
- [۵۳] مشغی بحر اللہ، و اجد علی شاہ، مرتبہ اجد علی شاہ، ۷۷، ۷۷، بکھنٹو ۱۹۸۱ء۔
- [۵۴] ایضاً ۱۳۳
- [۵۵] جنتی، و اجد علی شاہ، ۳۳، مطبع سلطانی بکھنٹو ۷۷، ۱۹۷۷ء۔
- [۵۶] و اجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ۳۳۵، دہلی ۱۹۹۵ء۔
- [۵۷] ایضاً ۳۵۳، ۳۵۸
- [۵۸] ایضاً ۳۵۳، ۳۵۸
- [۵۹] تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی میں ۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔
- [۶۰] خاور تندرستی، سستی بھاپوری، مرتبہ شیخ چامہ، مع ترقی اردو بورڈ کراچی ۱۹۶۸ء۔
- [۶۱] و اجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، بحوالہ بالا ۱۵-۱۴
- [۶۲] اردو مشغی ثانی، محمد شمس، گمان چند میں ۱۸۳، انجمن ترقی اردو دہلی دہلی ۱۹۸۷ء۔
- [۶۳] و اجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، بحوالہ بالا ۶۱-۶۰۔
- [۶۴] و اجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات، بحوالہ بالا ۳۳

- [۶۵] سلطان عالم وادھلی شاہ، مسعود حسن رضوی ادیب، میں ۱۶۷۰ء میراکاظمی نے ۱۹۷۰ء،
- [۶۶] ارشدنا قافی، وادھلی شاہ، میں ۵۰۳، مطبع سلطانی لکھنؤ، ۱۲۶۹ھ۔ وادھلی شاہ نے لکھا ہے کہ "نام اس کا" حکم
- الکثر" ۱۲۶۹ھ لکھا گیا اور تاریخ اس کی کسی سے نقلی ہے "مکملہ ۱۱، ص ۵۔
- [۶۷] تاریخ ممتاز وادھلی شاہ، مرتبہ آکڑ محمد باقر، میں ۵۶، ۱۰۵۰، سرور کراہور، ۱۹۵۲ء،
- [۶۸] ایضاً، میں ۵۲، ۵۱
- [۶۹] تاریخ مشعل وادھلی شاہ، مرتبہ اکرام چٹائی، میں ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۸۱، ۸۲، ۸۶، پاکستان رینکوز کراچی، سوسائٹی لاہور، ۱۹۹۵ء،
- [۷۰] تاریخ نور، وادھلی شاہ، مرتبہ حکیم اللہ بن احمد، میں ۲۹، ۳۵، ۳۶، وغیرہ، دائرہ ادیب، پٹنہ ۱۹۷۷ء،
- [۷۱] ایضاً، وادھلی شاہ، میں ۳، مطبع سلطانی لکھنؤ، ۱۲۹۳ھ
- [۷۲] ایضاً، میں ۳۳، ۳۲
- [۷۳] تاریخ ممتاز، مکملہ ۱۱، ص ۳۹
- [۷۴] ایضاً، میں ۳۱
- [۷۵] تاریخ غزال، مرتبہ سید محمد علی بگڑی، میں ۲۲، مطبع مطبعہ عام آگرہ، من گدارو
- [۷۶] تاریخ ممتاز، مکملہ ۱۱، ص ۶۰
- [۷۷] تاریخ غزال، وادھلی شاہ، مرتبہ سید محمد علی بگڑی، میں ۶۴، مطبع مطبعہ عام آگرہ، من گدارو
- [۷۸] تاریخ نور، وادھلی شاہ، مکملہ ۱۱، ص ۲۸
- [۷۹] تاریخ مشعل، وادھلی شاہ، مکملہ ۱۱، ص ۶۸
- [۸۰] تاریخ نور، مکملہ ۱۱، ص ۷۹
- [۸۱] تاریخ ممتاز، مکملہ ۱۱، ص ۳۳، ۳۵
- [۸۲] تاریخ ممتاز، مکملہ ۱۱، ص ۳۵، ۳۶
- [۸۳] تاریخ ممتاز، مکملہ ۱۱، ص ۴۴
- [۸۴] محل خانہ شاہی اردو ترجمہ، خلق نامہ از مرزا فاضل بنجر، مکملہ ۱۱، ص ۳۵
- [۸۵] ایضاً، میں ۳۶
- [۸۶] محل خانہ شاہی ترجمہ، عشق نامہ (فارسی)، وادھلی شاہ، مترجم مرزا فاضل بنجر، میں ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱، ۰، ۱۹۷۷ء،
- [۸۷] لکھنؤ کاشی، سلج، مسعود حسن رضوی ادیب، میں ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲، ۸۱، ۸۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱، ۰، ۱۹۷۷ء،
- [۸۸] محل خانہ شاہی، بیان، میں ۹۰، ۸۹، ۸۸، ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲، ۸۱، ۸۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱، ۰، ۱۹۷۷ء،
- [۸۹] لکھنؤ کاشی، سلج، مکملہ ۱۱، ص ۲۱۰
- [۹۰] "نئی" مکملہ ۱۱، ص ۶۹، ۱۳۳
- [۹۱] لکھنؤ کاشی، سلج، مکملہ ۱۱، ص ۱۱۱

- [۹۲] بنی بکول والا، مئی ۱۲۳۔۱۲۴
- [۹۳] پانچسو کا شاعر، انجی بکول والا، مئی ۱۲۸
- [۹۴] ایضاً، مئی ۱۳۸
- [۹۵] فساتِ مہرت، اردو چپ ٹری، جیک سرور، سرسید کی کاکروٹی، مئی ۱۱۴، مرکز ادب پھٹو، ۱۹۷۷ء
- [۹۶] پانچسو کا شاعر، انجی بکول والا، مئی ۱۳۹
- [۹۷] فساتِ مہرت، بکول والا، مئی ۱۱۳
- [۹۸] پانچسو کا شاعر، انجی بکول والا، مئی ۱۲۶، ۱۲۷
- [۹۹] فساتِ مہرت، بکول والا، مئی ۱۱۳
- [۱۰۰] قیصر الخوارق، نکال الدین حیدر، جلد دوم، مئی ۱۰۰۸، بار سوم، مطبع نوال کشور ۱۳۲۵ھ

دوسرا باب

نظیر اکبر آبادی

نظیر ان شاعروں کے زمرے میں آتے ہیں جو اپنے دور کی شاعری سے الگ ماورے چلتے ہیں اور جن پر روایتی معیار تنقید کے مطابق رائے دینا مشکل ہوتا ہے۔ جب نظیر نے شاعری کا آغاز کیا تو یہ فارسی روايت شاعری کے عروج و کمال کا دور تھا۔ اسی روايت نے شاعری کو بے شکے اور اس کا درجہ عظیم کرنے کے معیار دے دیے تھے اور اسی معیار پر سب شاعروں کا کام پرکھا دیکھا اور سمجھا جاتا تھا۔ نظیر نے اس روايت کو اصنافِ سخن اور بحر و اوزان کی حد تک تو اپنا لیکن موضوع کے اعتبار سے اردو ادب کی "ہندوی" روايت کو قبول کیا۔ جن مسامحان نے میری تاریخ ادب اردو کی جلد اول کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ گہری دلی ادب اردو شعر و ادب کی پہلی روايت تھی۔ اس روايت کا طراز "ہندوی" تھا جس میں ہندوستانی تہذیب و کثافات کو چھٹی زبان کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ اس دور میں اردو زبان نے برہمن کی زبانوں کے الفاظ و ان کے اصنافِ لہجہ کی تہذیب و کثافات، ماساطیر اور اناجہ زبان کو مکمل کر استعمال کیا۔ یا اثرات آغاز سے لے کر سولہویں صدی عیسوی تک کا میر جے ہیں اور جب ہندوی روايت میں چھٹی زبانوں کی جاس بھانے کی صلاحیت پائی نہ رہی ہو اس روايت سے جو کچھ لیا جاسکتا تھا لیا جاتا تھا تو پھر اردو زبان کا چھٹی زبان فارسی ادب اور اس کی روايت سے ملتا ہے۔ فارسی زبان میں ادب و شعری طویل روايت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور ہندو زبان عام طور پر سرکار و باری زبان تھی۔ جیسے گہری زبان کے شاعر جو میر نے فراغت پسلی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے گہری زبان ادب کو ایک نئی صورت دی مادی طرح فارسی روايت سے اردو زبان ادب کو بالمال کر کے اسے نہ صرف نئی اصناف و ماسایب، کثافات، ماساطیر اور تہذیب و کثافات دیں بلکہ اس نے طرز و احساس نے جدید دائرے کی طرف اردو زبان ادب کا رخ موڑ دیا۔ اردو زبان ادب پر یہ اعتراض کہ اس نے برہمن کی کوئی کوچھڑ کر لیا اس کی بلبل سے دل لگا دیا قدیم اردو ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ خود اس پر خسرو نے اپنی اردو شاعری ہندوی روايت کے عین مطابق کی تھی۔ میرا نئی جنس العشق، برہان الدین جامی اور بکرت گرد نے بھی اسی روايت شاعری میں اپنی چھٹی صلابتوں کا اظہار کیا تھا۔ برہان الدین جامی کا "اور شاد نامہ" اسی ہندوی روايت میں لکھا گیا تھا۔ شاہ جامی، بل بیو کام دھنی اور غوب محمد چشتی نے اسی روايت میں اپنے فکر و فکر کو پیش کیا تھا۔ جب اس روايت سے چھٹی زبان پر جو کچھ لیا جاسکتا تھا لیا جاتا تھا تو اسی کے ساتھ فارسی و عربی اثرات جو پکڑنے لگے اور نئی نسل کا چھٹی زبان اسی روايت پر عمل چلا۔ یہ روايت اس وقت کے تاریخی و اداروں کے بے ہول بھاؤ کر پورے برہمن میں مقبول ہو رہی تھی۔ ہندوی روايت کا طراز عوامی تھا، فارسی روايت طرزِ خاص سے تعلق رکھتی تھی اور اس کا رخ بھی اسی طبقے کی طرف تھا۔ مولودے، مسراج نامے، بکلی نامے وغیرہ اسی ہندوی روايت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ہمارے علاوہ جب اس بات کو قبول کر لیں کہ اکبر آبادی

کی شاعری کو فارسی روایت کے معیار پر پرکھتے ہیں تو وہ شیفتہ کی طرح نظیر کو شاعر ماننے ہی سے انکاری ہو جاتے ہیں اور نظیر انھیں ان کی اپنی روایت شاعری سے بالکل الگ راہ پر چلتے نظر آتے ہیں اور اس طرح وہ جو رائے قائم کرتے ہیں غلط ہو جاتی ہے۔ نظیر دراصل اسی ہندوی روایت کی طرح روشن کرتے ہیں جس کا براہ راست رشتہ مولوداسوس، سمرراج ناموس، بنگلی ناموس وغیرہ کی ہندوی روایت سے ہے۔ نظیر کی ”تھیمیں“، جنہاں نامہ آدی نام، جس نامہ عاشق نامہ، سمکرتی نامہ، نامہ جگر نامہ، روٹی نامہ، کوڑی نامہ اسی روایت کے رنگ و مزاج کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں جن کے مجرد وزن اور الفاظ پر ہندوستانییت کا حراج غالب ہے اور ساتھ ہی نیت و اصناف پر فارسی روایت کا اثر بھی موجود ہے۔ نظیر اساتذہ لینڈ کے شاعر رابرٹ برنس (Robert Burns) کی طرح عام زبان میں عوام کے جذبات و طاقت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ رابرٹ برنس بھی اس زمانے میں یہ شاعری کر رہے تھے جب کلاسیکی انگریزی شاعری کا دور اپنے عروج و کمال کو پہنچ رہا تھا۔ یہی صورت یہاں نظیر کے ساتھ تھی۔ نظیر کے زمانے میں اردو شاعری کی فارسی روایت اپنے عروج پر تھی۔ یہ دونوں الگ الگ روایتیں تھیں جن میں سے ہندوی روایت پر، فارسی اثرات کو ساتھ لے کر نظیر چل رہے تھے اسی لیے اس دور میں نظیر سب سے الگ نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں نہ صرف ہندوی مزاج و موضوعات بلکہ ہندوستانی زبانوں کے الفاظ بھی برسوں بعد پھر سے ایک دوسرے کے ساتھ کندھے سے کندھا ملا کر چل رہے تھے۔ انھیں اس طرح ملانے اور دوپٹوں کو ایک دوسرے میں خم و دغم کرنے اور انھیں ایک نئی صورت دینے کا کام اس دور میں سوائے نظیر اکبر آبادی کے کسی اور شاعر نے نہیں کیا۔ دوپٹوں کا یہاں مزاج نظیر کی شاعری میں ہوتا ہے اور اس دشاں کا کام کوئی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے گوہر گراں میں ہمارا دست باندے کا اہم و بڑا کام انجام دیا ہے۔

نظیر کے ہاں ایک ایسا رنگ چٹائی دیتا ہے جس میں ہندوی لے موجود ہے اور اس عمل کے لیے وہ انکی فارسی بحر استعمال کرتے ہیں جن میں وہ نفسی موجود ہے جہاں دونوں نے آج بھی ایک دوسرے سے بغل گیر ہو جاتی ہیں۔ وہ الفاظ کا امیر نہیں لگتے بلکہ فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ ہندوی زبانوں کے الفاظ کی صف بندی کر کے ان کو سمجھاتے ہیں تاکہ آرائی و ساری انسل الفاظ باتھو میں پائندہ ڈال کر اردو زبان کی قوت و اعتبار کو بتا دیں تو اسے نہیں۔ یہ قرائنی نظیر کی شاعری میں موجود ہے۔ ان کی شاعری کو اس معیار اور اس زاویے سے دیکھنا، پرکھنا اور سمجھنا چاہیے۔

جدید نظم نگاری انگریزی اثرات کے ساتھ اردو شاعری میں داخل ہوئی جس کے واضح اثرات حالی کی شاعری اور ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں نظر آتے ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ تھیں میر خاں نے ضابطی ضرورت کے لیے سب سے پہلے چند انگریزی نظموں کا اردو میں منظوم ترجمہ کیا جو ۱۸۶۰ء میں کبلی پارلر آباد سے شائع ہوا اور جس کا اثر حالی اور اسکھیل میر خاں نے قبول کیا اور ویسی ہی انگریزی تھیں نہ صرف ترجمہ کیں بلکہ خود طبع کرنا بھی لگیں۔ موضوعات پر تھیں، بصورت تھیں و سب داس سے بہت پہلے نظیر اکبر آبادی (م ۱۸۳۶ء) نے لگیں اور شعر گوئی راہ دکھائی۔ خود غالب نے جو پہلی نظم ۱۸۵۲ء میں (۱۲) جہنمی کی نیت میں، چنگ بازی پر لکھی اس پر نظیر کا اثر واضح ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب غالب اکبر آبادی میں ابورہب کی زندگی گزار رہے تھے۔ جس طرح چنگ کی اصطلاحات و تعلقات کو کوسے لے لے کر اس نظم میں غالب نے استعمال کیا ہے اس کے مزاج پر نظیر اکبر آبادی کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ عقلی کام جو نصف صدی سے زیادہ عرصے پہلے نظیر نے انجام دیا تھا وہ ابورہب کی زندگی میں ابورہب کے اثر اور برسوں بعد یہاں ہوا۔ اور

اسی لیے نظمیں نے نظمیری ان الفاظ میں تعریف کی کہ ”حقیقی شاعری کے لیے یہی معیار ادب سے نظیر واحد و بدستابی شاعر ہے۔ نظم عرفانی دیکھیے کہ یہاں کے ادب سے سارے سے شاعری تسلیم نہیں کرتے۔ نظیر واحد شاعر ہے جس کی شاعری تمام تک پہنچی ہے۔ اس کی نظمیں گلی کوچوں میں پڑھی اور گائی جاتی ہیں۔ نظیر لکڑا احساس کی ان تمام خصوصیات کا حامل تھا جس سے نظمیں امتیاز حاصل کرتی ہے۔ اس کی نظمیں اس کی سوانح حیات ہیں اور ہر مصرعہ ہر فقرہ امتیاز کی حامل چیز“ (۲) یہ شاعری مرید فارسی روایت شاعری سے مختلف ہونے کی وجہ سے، مطلقاً غرض میں تو حقیقتاً نہ ہوئی لیکن مہام نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں نظیر اکبر آبادی نے ہیئت، اصناف سخن اور اوزان و بحر تو سب فارسی سے لیے ہیں لیکن انھوں نے جس طرح موضوعات کو اپنے مخصوص رنگ بنائے ہیں وہ حالات کو نظم بناتے ہوئے یہ عرصہ نہیں ہوتا کہ یہ نظم فارسی ہیئت یا صنفِ سخن میں لکھی گئی ہے اور یہی خاص بات ہے۔ ان کی اکثر غزلیں بھی نظمیں معلوم ہوتی ہیں اور شعروں کے موضوعاتی ربط و تسلسل کے باعث غزل کو نظم کی طرح عنوان دیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے فارسی روایت شاعری کے اثرات قبول کرنے کے باوجود اپنا رشتہ اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اپنے معاشرے کی عام تہذیب سے جوڑ کر مہام کو پہلی بار اپنے گفتگوئی محل میں شامل کیا۔ یہ راستہ غلط خواص کے راستے سے واضح طور پر الگ تھا۔

ولی دکنی سے لے کر غالب تک سارا اردو فارسی روایت کا دور ہے۔ نظیر اس حد تک تو اس دور سے وابستہ ہیں کہ فارسی اصناف و بحر اور مصالح و ادب کی پابندی کرتے ہیں لیکن ان کے موضوعات براہِ راست عام زندگی سے لیے گئے ہیں۔ ادب کی عوامی سطح پر وہ کیر داس سے مشابہ ضرور ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ کچھ کچھ نظم کرتے ہیں اور نظیر اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی کو جس طرح دیکھتے ہیں اپنی شاعری میں اسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بات ہے جو انھیں تمام اردو شعرا سے منفرد ممتاز کر دیتی ہے۔ نظیر کی شاعری میں پہلی بار جتنی جاگتی زندگی اپنی تو تھا لیکن اور کچھ وہاں نہیں تھی۔ پہلے فیصلوں اور توقعات و احکامات رنگ ریلوں اور تہذیبوں کے ساتھ شامل ہوتی ہے۔ نظیر کی شاعری نہ صرف مستقبل کی بلکہ شاعری کی بنیاد پر رکھتی ہے بلکہ آؤٹری و پور بھی اٹھا دیتی ہے۔ جس طرح نظیر نے ہندوستان کی تہذیب کو، جس میں ہندو مسلمان، سکھ، عیسائی سب شامل ہیں، اپنی شاعری میں منوایا ہے اور جس طرح مختلف زبانوں اور بولیوں کے الفاظ کو ایک ساتھ استعمال کر کے برج بھاشا کی موسیقار ذہن کو شامل کیا ہے وہ انھیں عظمت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ یہ عظمت وہ انھیں ہے جو فارسی روایت سے حقیقتاً رکھتی ہے بلکہ وہ عظمت ہے جس میں ہندوستانی تہذیب اپنے مخصوص رنگوں کے ساتھ ایک نیا روپ اختیار کرتی ہے۔ یہی وہ روپ تھا جس پر ہندوستان کے تہذیبی مستقبل کی علامت تعمیر کی جاسکتی تھی لیکن جو انگریزوں کے پیدا کردہ ہندو مسلم فرقوں کی نظر ہو کر فرقوں کی آگ میں جھلس گیا۔ نظیر اکبر آبادی اردو شاعری کو ہندوستانی تہذیب اور اس کی رنگارنگ انصاف سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ اس گفتگوئی محل سے شاعری کی ”توحیت“ اور ”مژ“ بھی بدل جاتے ہیں۔ اردو شاعری کے فارسی روایت سے لانے ہوئے طرزِ تفہیم میں شاعر اپنے تجربے کو ایک خاص انداز سے طبعہ و انگ (dear) کر کے پیش کرتا ہے جس سے شاعری زندگی سے دوری معلوم ہونے لگتی ہے حالانکہ وہ تجربے سے جان کیا گیا ہے براہِ راست خود زندگی سے آیا ہے۔ اس رنگِ سخن میں مہلا آہیز اور ایک رنگ بھر کر اسے ایک نیا پر شکوہ روپ دے دیتا ہے۔ نظیر بھی اپنے تجربے و مشاہدے کو ایک ضرور کرتے ہیں کہ ان کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے گفتگوئی کو جتنا زیادہ واقعتاً سے قریب لائیں

اتحاد ان کی شاعری کا قدرتی رنگ نکھر کر اگھرے گا۔ چنانچہ جن تاثرات اور مشاہدے و تجربے کو وہ اپنی شاعری میں منع کرتے ہیں اور ان سے جو لطافتی ہے وہ خاص ہندوستانی ہے۔ یہ اردو شاعری کا ایک ایسا عمل ہے جو ان لوگوں کو درد گردوں میں بانٹ دیتا ہے۔ ایک وہ جو اسے سوچتا کہ کرسرور کرتا ہے اور دوسرا وہ جو انگریز کی بابت و تعلیم کے مذمہ اثر و کیفیت سے واقفیت کی بنا پر، تنقید کے موضوعات دیکھ کر انھیں واقفیت نکارتا ہے اور عظمت کی بنا پر ان کے گلے میں ڈال دیتا ہے۔ تنقید اکبر آبادی کی شاعری کا یہ دھارما، جو ماضی کے دھارمے سے کبھی بدست ہے اور مستقبل سے کبھی، انیسویں صدی ہی میں بدھ تعلیم نکارتا ہے۔ آتا ہے اور تنقید اکبر آبادی کو بدھ تعلیم نکارتا ہے، جس کے منہ سے نہ کھڑا کرتا ہے۔ اور اسی لیے تنقید کو بدھ شاعری کا پیش رو سمجھنا چاہیے۔

شیخ اہلہ، تنقید اکبر آبادی (۱۸۳۵ء۔ ۱۸۳۹ء) کے دور پر بارہ دلائلوں کے مرنے کے بعد بڑے چارہ ارمان سے پیدا تو دہلی میں ہوئے (۱۸۳۹ء) لیکن نو عمر ہی میں اپنے والدین کے ساتھ اکبر آباد چلے آئے۔ ان کے والد کا نام محمد فاروق تھا۔ یہ زباندہلی کی چاقی کا زبانتھا۔ ۱۸۳۹ء میں بادشاہ کے محلے نے قتل عام کے ساتھ ساری دہلی کو لوٹ کر مضافی دہلی طور پر اس کی گرفت زری تھی۔ اس وقت تنقید چار پانچ سال کے تھے۔ جن صاحبان علم نے تنقید پر غلم اٹھایا ہے ان میں سے بیشتر اس بات پر متفق ہیں کہ تنقید ۱۸۳۹ء مطابق ۱۲۳۵ء میں پیدا ہوئے۔ ان ۳۰ سال میں مرتب کیا ہے تنقید عبدالباری آسی (۱۸۳۹ء) مرزا فرحت اللہ بیگ (۱۸۵۰ء) اور سلیم حمزہ (۱۸۶۹ء) شامل ہیں۔ عبدالباری آسی نے ۱۸۳۵ء کو ۱۸۳۹ء کے مطابق بتایا ہے جب کہ فرحت اللہ بیگ اور سلیم حمزہ نے ۱۸۳۵ء کو ۱۸۳۹ء کے مطابق بتایا ہے لیکن بیسویں صدی سے ۱۸۳۵ء پر سب متفق ہیں۔ ہم نے بھی سال پیدائش اختیار کیا ہے۔ بادشاہ کے محلے (۱۸۳۹ء) نے تمام دھارم سب کو اس وجہ خوف زدہ کر دیا تھا کہ اب وہ کسی محلے کے لیے تیار نہیں تھے۔ آخر نو سال بعد جب دہلی میں یہ خبر گشت کرنے لگی کہ بادشاہ ابدالی کی فرمیں دہلی کی طرف بدستوری چرتی تو وہ اپنی جان بچانے کے لیے دہلی چھوڑنے کی تیاری کرنے لگے۔ یہ ۱۸۳۹ء کا سال ہے (۱۲۳۹ء) غالب گمان یہ ہے کہ اسی زمانے میں تنقید کے والدین دہلی چھوڑ کر اکبر آباد چلے گئے اور محلہ تاج گنج میں کرائے کا مکان لے کر رہنے لگے۔ اس وقت تنقید کی عمر تیرہ دس تھی۔ یہ عمر بچپن کو اور قضاوں کی عمر ہے۔ اکبر آباد (آگرہ) متحدہ شہر تھا اور اس نے شہنشاہ اکبر کا دور وراج اور دارالحکومت کی رونقوں کو اب بھی یاد رکھا تھا۔ تنقید پر اسے اکبر آباد میں نہیں بلکہ ہریانہ شہر غراء کے محلہ تاج گنج میں رہتے تھے۔ اس عمر میں ہم عمر لڑکوں کے جو مشغلے تھے ان میں تنقید نے بھی دلچسپی لی ہوگی۔ ان کی شاعری میں جو یہ سب چیزیں بیان میں آئی ہیں وہ دور کے شاعری کا جوش نہیں بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان سب مشغلوں میں ڈوب کر شریک رہے ہیں اور سارے لیے لیلیوں، بیکل کو دھڑکاتوں، تہاڑوں، مقابلوں و غیرہ میں پوری طرح مصدیا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری اس دور کی عوامی ذہنی کے قریب ہے۔ یہی ان کی ذہنی تھی اور اسی کی ترجمانی انھوں نے لکھتی سیلچ پرائی شاعری میں کی ہے۔ ان کا سانس "اشتیاق و دیدار" دیکھئے جس میں انھوں نے اپنے مسائل کو بیان کیا ہے جن میں عشق بازی بھی شامل ہے۔ اپنی تو عشق میں ہی گمراہی جھاتی تھی۔

تنقید نے دستور زمانہ کے مطابق کتب و مدارس میں فارسی عربی کی وہ تعلیم بھی حاصل کی جو اس زمانے میں حدود اول درجہ تھی۔ دوسری زبانوں میں اردو، فارسی عربی کے علاوہ وہ پنجابی، بھٹی، ہاشناما، ڈاڈی اور اٹھکھانی سے بھی واقف تھے۔ تنقید نے ان سب زبانوں کے ذخیرہ الفاظ کو اردو میں گھلا کر ایک جہان کر دیا ہے کہ یہ الفاظ ہمیشہ

کے لیے اردو ذخیرۃ الفاظ کا حصہ بن گئے ہیں۔ عربی سے واقفیت کا ثبوت غزلوں کے ان اشعار اور مصرعوں سے ملتا ہے جو عربی زبان میں لکھے گئے ہیں۔

ظہیر آزاد حواجز انسان تھے۔ ساری عمر عقلی کے آزاد پوچھے سے وابستہ رہے۔ حکمرانوں سے آگے کے رہنمائی کو اب محمد علی خاں کے لڑکوں کو چاہیاد۔ بھرا لالہ جاس دے کھڑی کے چڑھوں کو چڑھانے لگے۔ انھیں لڑکوں نے اپنے استاد کا بہت سا کام جمع کیا تھا جو مرید کی بات میں شامل ہے۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرے میں بھی لکھی لکھا ہے کہ ”پہلے مہر علی مراد“ ۸۱ [کریم الدین نے لکھا ہے کہ ”پہلے مہر علی مراد“ ۱۰۰] مہاراجا پٹیل ان لکھے تھے۔ لڑکوں کو چڑھایا کرتا تھا“ ۹۱ [مکھنچھی جٹا میں بھی لکھا ہے کہ ”پہلے مہر علی مراد“ ۱۰۰] مہاراجا پٹیل ان لکھے تھے۔ لکھی شاعری میں ان کے شاعر تھے۔ کپڑہ شعر کی ایک نوبل میں بھی ظہیر نے خود اپنا تعارف کر لیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں فخر و عقلی کام کو نہیں تھی وہ منکر المروج صاف گو اور عربی الفح انسان تھے:

کہتے ہیں جس کو ظہیر تھے بیک اس کا جاں	تھا وہ معلم غریب بد دل و ترسندہ جاں
کوئی کتاب اس کے تئیں صاف نہ تھی درس کی	آہے تو مٹنی کیے وہ نہ چھائی وہاں
فہم نہ تھا ظلم سے بیکہ عربی کے اسے	قادی میں ہاں نہ کر جیسے تھا بیکہ ابن و آں
لکھنے کی یہ طرز تھی بیکہ جو لکھے تھا بھی	باجلی و غای کے اس کا تھا خط و دریاں
شعر و غزل کے سوا شوق نہ تھا بیکہ اسے	اپنے اس شغل میں رہتا تھا غرض ہر دیاں
سست دوش، پست قد، سامولہ، ہندی خاوا	تن بھی بیکہ ایسا ہی تھا قد کے موافق مہاں
ہاتھ پہ اک خال تھا چھوٹا سامنے کے طور	تھا وہ چڑا آن کر ایہوں کے دریاں
وضع سبک اس کی تھی جس پہ نہ رکھتا تھا دیش	سو بیکہ جس اور کانوں پر پنے بھی تھوڑے ساں
چری میں لکھی کہ تھی اس کو دل اندر کی	دیکھی رہی تھی ان دنوں میں دنوں میں تھا جاں
چنے غرض کام ہیں اور چڑھانے کے سوا	چاہے بیکہ اس سے ہوں۔ انکی لیاقت کہاں
فضل نے اللہ کے اس کو دیا عمر بھر	غزت و رحمت کے ساتھ پار چہ و آب و ناں

ظہیر نے ایک عام آدمی کی طرح بھرپور زندگی گزار دی۔ ہر کھیل کھاتے اور ہاڑی، تھوڑے مختلف چوسہ، شرجا، چنگ ہاڑی، کپڑہ ہاڑی، لال ہاڑی، سرخ ہاڑی، دیہ ہاڑی، پٹیلوں کی ہاڑی، گھری پروری، دیوانی، ہولی، دھماکی، ہنسٹ، دھوا، ہوا کی، وچیرہ میں حصہ لیا۔ ہر وہ کام کیا جو اس معاشرے کا فروغ کرتا تھا ظہیر نے کیا اور طلبہ خواص کی طرح چھاپا بیکہ نہیں۔ اسی سے ان کی شاعری میں توانائی اور اثر و تاثیر پیدا ہوتے ہیں۔ یاد رہے شیفتہ نے بعد چائے اپنے دیوان سے وہ کلام بھی نکال دیا تھا جو لوگوں کے دلوں کے شوق میں عالم جولتی میں تھا تھا اور جو ان کی اس وقت کی پاکیزہ زندگی سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ ظہیر نے یہ نہیں کیا۔ وہ عوام کے آدمی تھے اور ساری عمر ان سے جڑے رہے اور ساتھ ہی اپنی زندگی کو کھینچا انداز میں بیان کرتے رہے۔ ان کی شاعری اسی لیے ان کی سوانح حیات ہے۔ اردو شاعری میں یہ نوا کی پہلو اس حیر کے ساتھ پہلی بار ابھرا اور نمایاں ہوا ہے۔ ظہیر کی شاعری فلسفہ جان نہیں کرتی بلکہ اس دور کی تہذیب کی ترجمانی کرتی ہے جس میں خود ظہیر نے زندگی بسر کی تھی۔

ظہیر نے ۹۵ سال کی عمر پائی۔ آخری عمر میں قحطی کا حملہ ہوا اور اسی حالت میں ۱۳۳۶ھ مطابق ۱۸۳۰ء میں

اللہ کو بخارے ہو گئے۔ ان کے بیٹے خلیفہ مکران علی امیر نے یہ قلعہ تاریخی وقت کہا:

چہ خوش درد مخلص آورد و فرطیج تار سنج
نظیر اکبر آبادی، چو زریں دنیا کے اختر شد
نظام نظم، با ہم در ہم و در ہم شد
نفس ہے سرو پا، دیت ہے دل و فرو ہے سر شد

[۱۱]

ایک اور قلعہ ان کے شاگرد حکیم قصب الدین خاں باطن نے لکھا جس سے سال وفات ۱۲۳۶ء برآء ہوتا ہے۔

بزار حبل دبا من گذشت استقام
کہ ہے نظیر جہاں و نظیر علم آموز
دوازده چاهل و خوش بود سزا بگری
گذشت علم جہاں و جہاں الم آموز

۱۲۳۶ء

سن وصال طویعت بانظام آورد
سر غزل و رہائی و مطلع دل سواد [۱۲]

ٹی ڈی ایل (۱۳) نے نظیر کی تاریخ وفات ۱۶ مارچ ۱۸۳۰ء مطابق ۲۹ صفر ۱۲۳۶ء بروز پیر دی ہے اور لکھا ہے کہ وہ تاج گنج آگرہ میں مدفون ہوئے۔ مکران علی امیر کا ”بھئی قلعہ نظیر کی قبر کے قطر پر بھی لکھا ہوا ہے اور ان کے حوزہ پر ہر سال ہنسنت ٹہنی کے دن میل لگتا ہے جس میں ہندو مسلمان بڑی تعداد میں شریک ہوتے ہیں“ [۱۳]

ہے تاج گنج میں آب تو نظیر کا میلا
نظیر کیا ہے آب ہے نظیر کا میلا

نظیر کے حوزہ پر یہ میلہ گذشتہ پچاس دو سال سے لگ رہا ہے۔ ایسا میلہ (عرس) صوفیائے کرام کے حوزہ پر تو ہوتا رہا ہے لیکن صرف شاعر ہونے کے ناتے دیکھنے میں نہیں آیا۔ آج سے بیس کچیس سال پہلے ملت زبان شاعر حضرت بکس سرمست کے زمانہ عرس کے موقع پر مجھے ایک بڑا ضخیم ملاحظہ جس نے بتایا کہ پاکستان کے مجدد میں آنے سے پہلے وہ ہر سال سانئیں نظیر کے میلے میں شریک ہوا تھا۔ اس نے مخصوص نظیر ان صدا میں مجھے نظیر کے کچھ بند بھی سنائے جس کا لہن ہکڑے کی آواز سے مل کر دل میں اتر گیا۔ وقت کے ساتھ لفظ کا تب ہو گئے لیکن آج بھی دماغ کے ستارے میں گونج رہا ہے۔ اس لہن میں اس صدا میں، ہمارا اپنی شہور سانس لے رہا تھا۔

تھا جب تک خامہ دودھ نہ چھی کیا کیا اس میں چیز دھری

براق ملائی ماکھن تھا نور کھویا گاڑھا اور تری

جب چھٹ کر کھوے دودھ ہوا پھر کہاں گئی وہ چکھائی

نہ دودھ رہا نہ دھن رہا نہ روغن مسکہ چھا پھمسی

مائی کی مائی آگے اکھن جھل میر ہون کی ہون ہوئی

اب کس سے پوچھیے کون سوا اور کس سے کہیے کون سوئی

جب نظیر کا انتقال ہوا تو ان کے کلام کی شہرت ہر طرف پھیل چکی تھی جس میں عوام کے دلوں کی دھڑکیں شامل تھیں اور اسی لیے عوام اسے دل سے نکاتے تھے۔ انھیں نظیر کے کلام میں اپنے دل کی آواز سنائی دیتی تھی۔ یہ کلام ان کے لیے نصیحت بھی تھا اور قہر کا دھڑکاؤ بھی جس کے سہارے وہ اپنی دھڑکی گزارتے تھے اور اسی لیے نظیر کا کلام آج تک پائزہ مقبول اور زندہ ہے۔ جنوں کو کھدوری نے لکھا ہے کہ ”ہماری زبان میں اگر دیکھ کا بچہ، کور اور جن، دھڑکاؤ، نامہ اوس، موسم زمستان، برسات کی بھاری، ہلارہ نامہ، فتن نامہ، مطلق وغیرہ نظمیں موجود نہ ہوتیں تو برکھارت، دم

انصاف کا جھگڑا مسلم کی ملی، دال اور عالی اور اسٹیل جی جی کی اور اسی قسم کی انھیں ابھی نہ جانے تھی وہ بعد میں کوئٹہ اور ان کے راستے میں نہ جانے کیا کیا قسمیں ہوئیں؟ [۱۵]

نظیر اکبر آبادی قبول شاعر تھے ہی لیکن مسلم کی حیثیت سے انھوں نے جو تصانیف اپنے طلبہ کے لیے نثر میں بھی لکھیں جن کے کئی اقتباسات شہباز نے "زندگانی بے نظیر" میں دیے ہیں اور "طرز تقریر" اور "تقریریں" سے کئی نمونے مقدمہ گزار "کیا یہ نظیر اکبر آبادی" عبدالمومن القادری نے اپنے مقدمہ میں درج کیے ہیں۔ حکیم قطب الدین ہاشمی نے بتایا ہے کہ انھوں نے نو کتابیں، رسالے نثر میں لکھے تھے جن میں سے درج ذیل سات کے نام انھوں نے اپنے تذکرے [۱۶] میں دیے ہیں:

(۱) نثری گزینی	(۲) تقدیر حنین	(۳) نظم قرین	(۴) بزم پیش
(۵) درمنا زبوا	(۶) حسن بازار	(۷) طراز تقریر	

عبدالمومن شہباز نے لکھا ہے کہ "ان سات میں "نثری گزینی" اور "درمنا زبوا" تو میرے پاس نہیں۔ باقی سب ہیں۔" شہباز نے یہ بھی بتایا ہے کہ "دستور تصانیف کی وضع کی ایک مختصر کتاب مبنی انشا میں ہے جس میں ہندویوں کے لیے کچھ قواعد معمولی آسان، عام فہم عبارت میں ترتیب دیے گئے ہیں۔ قرآن سے صاف ظاہر ہے کہ یہ حقے ترقی اور فرضی ہیں۔ یہ حقے مرشد، باپ، چچا، خالو، ماسوں، بچھا، بھائی، ماں کے نام ہیں۔ مقصود ان سے یہ ہے کہ ہندی طالب علموں کو معمولی خدا و کتابت کا طریقہ آجائے ان واقعات کی تعداد ۱۳۷ ہے" [۱۷]

نظیر کا کلام ان کی زندگی میں شائع نہیں ہوا۔ اس واسطے کے چوبیس (۴۰) سن سکھوائے، گوکہ عقل، ہر عقل، سول چند نامی، ہر ہنکار (اس) ان کے شاگرد تھے۔ انھوں نے اپنے استاد کا کلام فتح الی اور آج جو کتابت نظیر اکبر آبادی لکھا ہے اس کا بڑا حصہ انھیں شاگردوں کا تحفہ ہے۔ شہباز نے لکھا [۱۸] ہے کہ ان کا کلیات ابتدا میں مطبع الہی واقع کنیہ دروازہ پھر سے شائع ہوا۔ پھر ۱۳۹۲ء میں مطبع احمدی، چار سو دروازہ آ کر سے شائع ہوا۔ ان دونوں چھاپوں میں بعض غلطی ہوئی اور انھیں ابھی شائع نہیں ہوئے بعد کے کلیات نول کشور سے خارج کر دی گئیں۔ سب سے مستند و معتبر کلیات پروفیسر شہباز نے فتح مرتب کر کے ۱۹۰۰ء میں نول کشور پریس سے شائع کیا۔ اس کلیات نے مطالعہ نظیر کے دروازہ کھلے۔

اردو میں نظیر کے دو کتاب "دیوان" تھے جو مرزا فرحت اللہ بیگ کو پروفیسر آغا حیدر حسن کے ذخیرے میں ملے اور جنھیں، اپنے مقدمے کے ساتھ مرتب کر کے انجمن ترقی اردو ہندوئی سے ۱۹۳۹ء میں "دیوان نظیر اکبر آبادی" کے نام سے شائع کیا۔ اس مقدمے میں نظیر کی ایک تصویر بھی شامل ہے۔ اس دیوان کو کچھ کہ مرزا فرحت اللہ بیگ کا خیال ہے کہ "یہ کتاب شاید مہاراجا بھونت سنگھ (بھوان سنگھ) انکشاف بدیعہ (شاگرد نظیر) لڑنے والا چاہتے تھے (مہاراجا بھوان سنگھ) کی ہے" [۱۹] نظیر الی الہی بے جگر نے بھی اپنے "تذکرہ بے جگر" میں دیہ سے نظیر کے تعلق کو ان الفاظ میں واضح کیا ہے کہ "بالفعل دوسرا درجہ بھوان سنگھ کا ذکر مرزا دروازہ [۲۰]" کلیات نظیر اکبر آبادی "پارہ نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا کیا درجہ ان ایڈیشن میرے سامنے ہے جس پر طبع ۱۹۵۱ء درج ہے۔ کام نظیر کے کئی "انتخاب" بھی شائع ہوئے جن میں "نگار و نظیر" مرتبہ سلیم حضرت، جندو جلی انڈیا می صوبہ متحدہ الی [۱۹۵۱ء، انتخاب نظیر اکبر آبادی مرتبہ شید حسن صاحب سکھ] جامعہ ملی ۱۹۸۹ء (پارسوسم) اور دیہ نظیر مرتبہ منظور اکبر آبادی مطبوعہ ۱۹۳۹ء،

یہی کبیر داس کے ساتھ ہوا تھا۔ نظیر کا لفظ حیاتِ محبت اور فقیری ان کا شہرہ تھا۔ ہندوستانی فقیر کی روح، جس میں ہندو مسلم کو یکساں سمجھا جاتا ہے، ہوتے ہیں، ان کی روح میں سمائی ہوئی تھی۔ ان کی شاعری میں اسی لیے سب خدا سب کے چہرہ کو اس کی روح موجود ہے۔ انھوں نے انسانی فطرت کو اپنی شاعری میں ایسی نقاشی اور اسلوب کے ساتھ بیان کیا ہے جس سے قلمیت پختہ و پختہ تھی۔ وہ تیار تیار کے ساتھ صبر و شکر اور رواداری کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور زندگی بھر ان آسان ہو جاتا ہے۔ فقیری کے ساتھ جب صبر و شکر شامل ہو جاتا ہے تو بے ثباتی کا موضوع سب کے لیے دلچسپ ہو جاتا ہے۔ اس سے وسیع انکسارِ انسانیت جنم لیتی ہے اور عظیماتی تعریف اور غرور بھی ان کو فطرت کے حدود سے اٹھنے دیتے ہیں۔ وسیع انکسار، انسانیت و قلمیت اسی لیے ان کی شخصیت و مزاج کا حصہ ہیں۔

جھکا نہ کرے نہ سب و ملت کا کوئی پاں
جس راہ میں جو آں چہ نہ خوش رہے مر آں
زہار بکھے یا کہ بھل چل ہو قرآن
ماضی تو قہر ہے، نہ ہندو نہ مسلمان
کافر نہ کوئی صاحبِ اسلام رہے نا
آخر وہی اندہ کا ایک نام رہے نا

نظیر کے پسِ تصوف کا رنگ بھی اسی مزاج سے پیدا ہوا ہے اور اسی لیے ان کا کلام بے شمار فقیروں اور آزادوں کی زبان پر چڑھا ہوا تھا۔ مولوی نذیر احمد نے اپنے ترجمہ قرآن مجید میں نظیر کے اشعار بھی مدح کیے ہیں اور اسی لیے اردو میں انگریز فلموں نے، اپنی شاعری کے پیرائی میدان کے مطابق نظیر کو واحد، حقیقی ہندوستانی شاعر کہا ہے (۱۹۴۳ء) اور اسی لیے، صیبا میں نے کہا نظیر کی شاعری کا رشتہ حقیقی کی شاعری سے آتا ہے خصوصاً وہ شاعری جو انگریزوں کی ادب کے زیر اثر اردو زبان میں نمودار ہوئی اور انگریز بدیدہ شاعری کے رنگ و مزاج اور جیتے کو بدل دیا۔ یہ بات یاد رہے کہ نظیر اکبر آبادی، نالچ، غالب کی طرح کسی کے شاگرد نہیں تھے۔

مطالعہ شاعری:

نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں دو پہلو اہم ہیں۔ ایک یہ کہ انھار میں ۱۷ اور انیسویں صدی کے انسان کے معاشرتی و قہذبی رویے، عقائد، رسومات، اوجہات، مشاطے اور اندازِ فکر نظیر کی شاعری کے چھبلی گل میں شامل ہو گئے ہیں۔ انھیں رویوں اور اندازِ نظر سے اس دور کا نظیر ہماری بات یہ کہ نظیر کی شاعری میں چونکا دینے والی چیز ان کے موضوعات ہیں۔ جن موضوعات پر وہ لکھتے ہیں کسی اور شاعر نے اب تک قلم نہیں دی تھی۔ نظیر ان موضوعات سے اپنے کردہ خوش کی معاشرتی و قہذبی زندگی سے براہِ راست اپنی شاعری کا حقیقی قلم کر دیتے ہیں۔ ان کے موضوعات میں جہاں محرومیت، منقبت، گنج بخش، گردنک، وصل و فراق، پرہیز کا سراپا، غراب کا غلم شامل ہیں وہاں شبِ برسات، عیدِ انصر، سلیم چشتی کا مرثیہ کے ساتھ ہنسنت، بولی، بولالی، سدا کی، کھیا کا راس، بلند بولی کا میگ، جنم کھیا جی، جوگن، بابین یا فخری بیجا، لہو و لب، کھیا، کھیا جی کی شادی، ہری کی قرینہ میں، ہجیراں جی، دلیر و مکی شامل ہیں۔ ایک طرف وہ آگرہ کی حیراکی، تاج گنج کا روضہ، گنگو سے کی قرینہ، کبوتر بازی، بلیوں کی لڑائی، نگری کا چر، چھ کا بچہ، اڑو ہے کا بچہ، یادِ غیرہ کو موضوعِ سخن بناتے ہیں اور دوسری طرف غلبِ شباب، عالم بولی، بڑھاپے کا عشق، موت کی فلاکتی، عالم گزراں، ارہے نام اٹھ کا ہٹا، بعد از حق کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی مناظرِ قدرت کے بیان میں اندھیری، برسات کا قہار، برسات کی بہاریں، برسات اور بھٹلن، برسات کی اکس، چالنے کی بہاریں،

اپنے دل کو جان میں بیان کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ اس کے لفظ، تارگی، بچھا، آگرہ کی ٹکڑی، تریز، بھیاں، آغشی، عاشقوں کی ہنگ و غیرہ کو بھی موضوعِ سخن بناتے ہیں جب اور بدھتے ہیں تو تعلیم، اخلاق کے تعلق سے خواب، غلط، کوڑی کی تلاش، پیسے کی تلاش، زور کی تلاش، آگے والی کی تلاش، روٹی کی تلاش، پیٹ کی تلاش، بھڑکتی اور آبرو، خوش آمد کی تلاش، آدمی کی تلاش کے موضوعات پر اپنا زور جمع کرتے ہیں۔ ان کے موضوعات میں ایسی کہیں بھی شامل ہیں جن سے عوام مزہ لیتے ہیں مثلاً موتی طوائف پر لکھیں، آخر دے کرے اور پچھنی کو بھی اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔ یہ سب موضوعات اس دور کی عام زندگی، عام سوچ اور عام فہم سے وابستہ ہیں۔ ان کے موضوعات میں ”ہر گزیرت“ تو ہے لیکن یہ دوسرے گزیرت نہیں ہے جو ہمیں شہسپز کے ہاں ملتی ہے۔ نظیر کی شاعری اپنے رنگ میں سب سے الگ اور اہم شاعری ہے۔ وہ ان موضوعات پر لکھتے ہیں جن کو انھوں نے برتاؤ قریب سے دیکھا ہے اور اسی لیے ”واقعیات نگاری“ اور یہ بھی اپنے رنگ کی، ان کی شاعری کی عام خصوصیت ہے۔ نظیر نے اپنا تخلیقی رشتہ اردو ہند کی تہذیب سے نہیں جوڑا بلکہ اپنے ”بھڑکی نواز“ ہونے پر فخر کیا ہے۔ ایک نظم میں انھوں نے بتایا ہے کہ وہ بنگلے بھی ہوئے، بھڑکی بھی کی، بھڑکی بھی لکھی، کبوتر بازی بھی کی، لالہ بھی لڑائے، ہلاکتوں اور امروں سے دل بھی لگایا اور انھیں سب باتوں کو اپنی شاعری میں بیان کر دیا ہے۔ ان کے ہاں جو عناصر قدرت اللہ میں آتے ہیں وہ بھی وہی ہیں جن کو انھوں نے اپنی آنکھ سے دیکھا ہے۔ یہ عناصر قدرت اللہ ہی لیے ہمارے قصیدہ گوئوں اور مثنوی نگاروں کی حشر کشی یا مرثیوں کے ”پھرے“ سے مختلف ہیں۔ مثلاً ۱۳ بندوں پر مشتمل نظم ”برسات کی بہاریں“ کے یہ دو بند دیکھیے

مارے ہیں سوچ ڈاؤر دیا دھڑ رہے ہیں صوف چھپے کوئل کیا کیا امنڈ رہے ہیں
تھڑ کر رہی ہیں بھڑیاں نالے امنڈ رہے ہیں بر سے ہے چلے تھڑا تھڑا ہول گھنڈ رہے ہیں

کیا کیا گئی ہیں یاد برسات کی بہاریں

(اثر: وہ خلیب جہاں پانی جمع ہو جاتا ہے۔ دھڑ ۱۰، جوش مارا۔ امنڈ ۱۰، غل جھان)

بادل لگا گھوڑیں لوہت کی گت لگاؤں جھنگر چنار اپنی سرانچاں بجاؤں
کر شور صوف دھنگ بھڑیوں کا منہ جاؤں لپا لپا کریں جیسے بھنگ ماریں گاؤں

کیا کیا گئی ہیں یاد برسات کی بہاریں

اگر یہ اور اس قسم کی کہیں قصہ سے چڑھی جائے تو یہ اپنی جگہ بہت دلچسپ ضرور ہیں لیکن یہاں مقرر کسی خاص جگہ کا نہیں ہے اور اس سے کوئی لینا لکھنا سیکھنا سائنہ نہیں آتا بلکہ عام طور پر برسات میں جو اثرات سامنے آتے ہیں نظیر نے ان کو لفظ بیان کے ساتھ سمجھا کر دیا ہے۔ یہ وہی طریقہ ہے جسے قصیدہ نگار شاعر برتتے آئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ یہاں جو اثرات و مشاہدات بیان کیے گئے ہیں وہ سراسر ہندوستان کی فضا کے تعلق رکھتے ہیں۔ لہذا چاہے کہاں کہاں تک گج ضرور ہے کہ ان کے منظر، بھوئی (Realistic) ہیں اور وہ اردو شاعری کے طرزِ تفہیم میں روایتی تصورات کی جگہ ادنیٰ تاثرات شامل کر رہے ہیں۔

نظیر ہنسی، محافل، تقریبات، لوگ اور ان کے مشاغل وغیرہ کی تصویریں بھی کھینچتے ہیں، آگرہ کا بھی ذکر کرتے ہیں مگر ان کے ہاں ہر مقرر میں ”عمومیت“ قائم رہتی ہے۔ ایسی عمومیت جو ایسے ہی دوسرے مقامات پر عام طور سے ملتی ہے۔ ان کی نظم ”آگرہ کی تیراکی“ میں آگرہ کے معروف مقامات کے نام آتے ہیں۔ یہ نظم آگرہ کی تیراکی

کے ارد گرد گھومتی ہے۔ لیکن عموماً (تعمیم) کا مراح یہاں بھی موجود رہتا ہے۔ اسی طرح ایک بند میں وہ چیز کی کسی قسموں مثلاً گھڑی، چار بند، تار، پتھر، سیڑھا، پتھر، چھان، پتھر، سیڑھا، گھیر، گھٹ، کسی بھی چیز اور کڑا اور پھر کا ذکر کرتے ہیں تو ان الفاظ سے ان کی ہوا کی سے گہری واقفیت کا پتا تو چلتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اگر وہ اسے کیسے مطلق ہوا کہ جسے لیکن ایسا مطلق ہوا کہ اس سے نہیں آتا جس سے لیڈ سیکپ کا سامنا ہوا پیدا ہو سکے۔ یہاں لاشعوری طور پر قصیدے، مثنوی یا سرے کی چیز، دلی روایت ان کے ہاں رنگ گھولتی ہے۔ وہ اصطلاحی عام الفاظ جو نظیر نے یہاں استعمال کیے ہیں وہ نظیر کے علاوہ اس طور پر کہ حق بھی واضح ہوتے پہلے جا سکی کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو عام میں عام تھے اور نظیر نے اپنی تخلیقی قوت سے انھیں زبان کا حصہ بنا دیا ہے۔

ان نظموں میں بھی، جو بعد مسلم تہذیبوں پر لکھی گئی ہیں، کسی ایک جگہ پر کسی ایک خاص وقت میں موجود ہونے کا خیال، جو واقعیت کی جان ہے، سامنے نہیں آتا لیکن نظیر کا کمال یہ ہے کہ وہ بلند و بالا کے ہر مذہب کے رسم و رواج سے دوسرے ایسی طرح واقف ہیں بلکہ ان تمام پہلوؤں کو جہاں رسوم و عادات ہیں متبع کرنے کے اسی طرح یہاں کر دیتے ہیں کہ وہ رسم زندگی کے ساتھ مل کر دشمن کا سامنا پیدا کر دیتی ہے لیکن ”تعمیم“ (عمومیت) کا رنگ پھر بھی موجود باقی رہتا ہے۔ اس ایل میں وہ تمام نظمیں آجاتی ہیں جن میں شب، برسات، عید، غنچہ، بولی، دلی، رانگی، کشمیر کی راس، بلدی بولی کا سلیہ، غیرہ شامل ہیں۔ ان کا ذخیرہ الفاظ اور ان کا ہر عمل استعمال نظم پر چھتے ہوئے نہیں اپنے ساتھ یہاں لے جاتا ہے۔ لطف یہاں ان سب نظموں میں موجود ہے جس سے اثر دھماکا پیدا ہوتا رہتا ہے۔

ہو تاج رنگیل پر یوں کا بیٹھے ہوں گل زو رنگ ہرے
کچھ کھنکی تائیں بولی کی کچھ تازہ ادا کے ڈھنگ ہرے
دل بھولے دیکھ بہاروں کو نور کانوں میں آجنگ ہرے
کچھ شیلے کڑ کیں رنگ ہرے کچھ پیش کے دم صوف چنگ ہرے
کچھ ٹھنڈا دل چھینکتے ہوں تب دیکھ بہاریں بولی کی

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ بولی (دس نظمیں) اور بولی، دلی نظموں میں بھی جو کچھ وہ بیان کرتے ہیں عموماً کا رنگ غالب رہتا ہے۔ نظیر کی شاعری میں اخلاقی سطح دلی نظمیں مثلاً مطلق کی اخلاقی، دلی کی اخلاقی، مثنوی کی اخلاقی وغیرہ بھی سامنے آتی ہیں لیکن ان نظموں میں وہ اخلاقی حس نہیں ہے جو شاعری کو عظمت سے ہم کنار کر دیتی ہے۔ وہ تو سامنے کی چیزوں کو جہاں رکھتا، دے رہی ہیں، لطف کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ یہاں وہ معاشرتی شعور کی عام سطح پر ہی رہتے ہیں لیکن ہر نقشہ وہ پیش کرتے ہیں وہ عام احساس کو اپنے اندر سمو کر اس طرح قدرت، بیان کے ساتھ ابھارتے ہیں کہ وہ چاروں طرف بجلی ہوئی زندگی کی چابی کا اظہار ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ ہے کہ ان کی شاعری آج بھی ہمیں اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ ان نظموں میں کوئی ایسا مخصوص نقطہ نظر نہیں ہے جو ان کی پہچان ہو۔ وہ معاشرتی زندگی کے سب پہلوؤں کو یک وقت قبول کرتے ہیں اور انھیں نہ پتہ بیان کر دیتے ہیں۔ یہاں اخلاقی و غیر اخلاقی سب کچھ شامل ہو جاتا ہے۔ یہی ان کا تخلیقی دائرہ ہے جو پوری زندگی کے معاشرتی تہذیبی پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے مثلاً آدمی کی مطلق (آدمی نامہ) ان کی مشہور نظم ہے۔ اس میں انھوں نے آدمی کے مختلف روپ دکھائے ہیں۔ وہ یہاں انسان اور آدمی کی تعریف نہیں کرتے بلکہ زندگی کی پوری تصویر بنا رہے ہیں جو چاروں طرف مختلف نوع کے آدمیوں میں ہمیں نظر

آتی ہے اور دی لیے یہ تصور میں ہمارے دل میں اتر جاتی ہیں۔ نظیر کا انداز نظر اخلاقی نگاہوں سے الگ ہے۔ یہ ان کا راستہ نہیں ہے۔ وہ تو جو کچھ دیکھ رہے ہیں اور جس طرح وہ انہیں نظر آ رہا ہے اس کا اظہار ہی ان کا تخلیقی رویہ ہے اور یہ رویہ کسی اخلاقی دائرے میں نہیں آتا۔ کوئی ان کی جہد کبریٰ کو انجلیپیتر سے ادا کر دیتی ان کے منہ طرف دھت کوورہ زور دھت سے جانتا ہے۔ کوئی ان کے ہاں مارکس کا فلسفہ تلاش کر کے دکھاتا ہے۔ کوئی ان کی شاعری میں سرمایہ داری کا رنگ دکھاتا ہے اور کوئی ان کی نظم ”خوشامدی کی تلاش“ کو پڑھ کر ہرگز وہی لاجپت کا طعن دیتا ہے لیکن نظیر تو چاندی زندگی کو، جیسی انہیں نظر آ رہی ہے، دیکھتے ہیں۔ وہ چاندی زندگی میں ہر جھوٹ میں ایک چٹائی ہے اور ہر چٹائی میں جھوٹ چھپا ہوا ہے۔ وہ بچ اور جھوٹ دونوں کو دیکھتے ہیں اور ایک وقت دونوں کو بیان کر دیتے ہیں اور ہر دائرے کو توڑ کر اس سے باہر نکل جاتے ہیں۔ وہ کسی مخصوص فلسفے، کسی مخصوص نظریے یا مخصوص اخلاقیات کے آدلی نہیں ہیں۔ اسی لیے ”آدلی نامہ“ اس وقت بھی مقرر کرنا تھا جب وہ لکھا کیا تھا اور آج بھی اس لیے مقرر کرتا ہے کہ ہم آدلی کے سوا روپ دیکھ کر انسان سے نہ سکی آدلی کے مختلف روپوں سے مل لیتے ہیں۔ وہ آدلی جو آج بھی معاشرے میں زندہ ہے لیکن زندگی تو حق سے بھی چھٹتی ہے۔ حق تو خود زندگی کے تانے بانے میں جھپک جھپک ہوتی ہے۔ وجود سے عدم ہم کنار ہے۔ چاند نامہ، دنیا و حق کے کی گئی ہے، کچھ دیکھا، دیکھا میں سب دم کو لاشا ہے موت کی فلاسفی، سطر اخلاقی کی چاندی، ایسی نہیں ہیں جن میں زندگی کے تعلق سے موت کی چٹائی کو بیان کیا ہے۔ یہاں ان کا لہجہ قصیدہ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ لہجہ ہے جس میں ان کی شاعری کا جادو چھپا ہوا ہے۔

نک حرم دہوا کو چھوڑ مہاں ست دلیں بدلیں بھرے ہمارا
قزاق اہل کا لوٹے ہے دن رات بھا کر تھارا
کیا بدھیا بھینسا نکل شتر کیا گوئی پتا سر بھارا
کیا گھبوں چاول موٹھ مڑ کیا آگ دھواں کیا انگارا
سب تھانہ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بھارا
یہ بدھیا لادے نکل بھرے جو پرہب مجھم جاوے گا
باسو بدھیا کر لادے گا یا نوجا گھانا پادے گا
قزاق اہل کا رستے میں جب بھالا مار کر لادے گا
دھن دولت تاتی پوتا کیا اک کھانا کام نہ آوے گا
سب تھانہ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بھارا

اس لہجہ میں وہ آواز شامل ہے جو غلاموں کی آواز تھی جس کا اظہار میر کی شاعری اور اس کے لہجے سے ہوا ہے جس میں برج بھاشا کی لسانی موسیقی بھی شامل ہے۔ یہ آواز آج بھی زندہ و موجود ہے اور اسی لیے ہمارے دل کے تاروں کو پھینکتی ہے۔

نظیر کا کام کم و بیش چند سو سالہ بزرگ اشعار پر مشتمل ہے۔ ان کے کلام کا خاصا حصہ اس لیے خالص ہو گیا کہ اس مرد لاد نے اسے کبھی سنبھال کر نہیں دیکھا لیکن جو کچھ بچ رہا اور مطبوعہ شکل میں دستیاب ہے اس سے اس دور کے قہر میں دیوین، شاعر کی سرگرمیوں، افکار، توہمات، مشغلوں، موموں، میٹھے لیلوں، کی ایک اعلیٰ تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

کامِ نظیر سے اس دور کے نگار کے خدا خالِ مرتب کر کے اس کے ہاتھ میں جھانکا جاسکتا ہے مثلاً خدا کے وجود پر اس معاشرے کا کامل یقین تھا۔

غیر از خدا کے کس میں ہے قدرت جو ہاتھ اٹھائے
مقدور کیا کسی کا وہی دے وہی دلائے
یہ معاشرہ کائناتِ عمل پر یقین رکھتا تھا۔

گنگہک نہیں کر چک ہے یہ یاں دن کو سہ اور رات لے
اس کا مقدور قسمت پر پختہ یقین تھا۔ جو قسمت میں لکھا ہے وہ ہو کر رہے گا۔ یہ معاشرہ بھوت پریت، نوئے نوگوں اور جادو پر بھی یقین رکھتا تھا۔ حال سے محبوب کو شیشے میں اتارنے کے لیے قفل کرنا یا جاتا تھا اور لہجہ سنا کر تاک میں دھونی دی جاتی تھی۔ چرواہا بچے، عازن، جنگ، گونجے، بیب کھرے اور بچوں کو اٹھانے والے عام تھے خاص طور پر ایسے بچے جن کے ہاتھ پاؤں میں مسکے کے کڑے ہوتے تھے۔ عام لوگ عام طور پر منسلک ہوتے تھے۔ بچے نے مفلسی کے فلسفے کو کئی نظموں مثلاً روئی کی خلافتی، پیسے کی خلافتی، روپے کی خلافتی، ذریعہ خلافتی، آنے والی کی خلافتی میں بیان کیا ہے۔ باب بیٹہ میں روئی نہیں چھانے کی تو معاشرہ جھٹکتی سچ پر بھی کڑکال ہو جائے گا۔ یہی اس معاشرے کے ساتھ ہوا جس سے امیری طرحی کا توازن ٹکڑا گیا تھا۔ جب بی روئی وہیں ہم ہو گئے صاحب کمال۔ "بیٹہ کی خلافتی" میں نظیر نے لکھا ہے کہ انسان کا حقیقی و اختراعی عمل بھی اسی وقت شروع ہوتا ہے جب اس کا بیٹہ گھرا ہو:

جس کا شکم بھرا ہے وہ ہنستا ہے مثل بھول
خالی ہے جس کا پیٹہ وہ روتا ہے ہو ملول
بپ تک نہ اس گڑھے میں پڑے آکے خاک و جل
سوچے و حرم نہ دین نہ اللہ نہ رسول
جو جو کوئی کرے سو بھا بیٹہ کے لیے

نظیر کی نظموں میں سماجی تہذیبی شعور ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے اور ان کی شاعری کا موضوع بن کر بار بار سامنے آتا ہے مثلاً نظم "دنیا" میں جو اپنے دور کی تصویرِ نظیر نے انجاری ہے وہ اس دور کو نظروں کے سامنے لا کر مڑا کرتی ہے۔ نظیر نے بتایا ہے کہ صورت حال یہ ہے کہ جن میں ذور نہیں ہے وہ کشمکش کرتے ہیں اور جن میں ذور ہے وہ خود گھمڑ رہے ہیں۔ کڑے جھانپاں لگا لے بھر رہے ہیں۔ جن کے پر ہیں وہ اڑنے کے بجائے پاؤں پیدل چل رہے ہیں جن کے پر نہیں ہیں وہ چھپے چھپتے بھر رہے ہیں۔ نئے نظروں سے اچھلتے کوئے بھر رہے ہیں۔ بیار یا نے ستار کی دوکان کھول لی ہے۔ چرواہا سان بٹے ہوئے ہیں۔ بچوروں نے صفحہ چھپا لیا ہے اور گدھ، دالو چھانکے ہیں۔ چند کتابیں کھولے بیٹھے ہیں۔ بیلیں نماز اور طوطے قرآن چر رہے ہیں۔ مور لڑ رہے ہو گئے ہیں اور بھلوں کی ادیں بلی ہو گئی ہیں۔ گونگے قاری بکھار رہے ہیں۔ کواؤں کا کھانا کھار رہا ہے اور میٹھ کی اچھل کر باقی کے لات مار رہی ہے۔ جو بیب ہیں وہ لگام ہیں۔ کہنے ہر طرف چھانے ہوئے ہیں۔ بازار گھرے پانچ کل رہے ہیں اور کوفٹہ کھیل رہے ہیں۔ چپتے دیکھ گئے ہیں اور ہرن ہٹکا کر رہے ہیں۔ دلازمی دالوں کی ہات غیر مستور اور دلازمی منڈوں کی گواہی سند ہے۔ اب روشنی سیاسی اور سیاسی روشنی بن گئی ہے۔ شہر باز ہیں جن میں خروں کی بادشاہی قائم ہے۔ جو چل رہے ہیں وہ پالے دیوانے لکھ رہے ہیں اور جو بے حس ہیں وہ ہوشیار، سامنے کچے چارہ ہیں۔ سامناکار، چار لیٹروں کی طرح وہاں

وہاڑے لوٹ رہے ہیں۔ سلیمان بھوکے ہیں اور جی نہیں پاس ذخیرہ ہے۔ اسی طرح کئی اور انھوں میں بھی مثلاً "نورستائل دنیا" میں بتایا ہے کہ آج کی صورت حال نے ہر چیز کو زیر و زبر کر دیا ہے۔ ایسے میں وہی بچا ہے جسے خدا نے رکھا ہے:

بشیر چار ہائی یہ دشت ہے انھوں کا
یاں تک نگاہ چکی اور مال و دھنوں کا
نظیر ان سب باتوں کو، جو انھیں اپنے چاروں طرف نظر آ رہی ہیں، اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ سارے معاشرے کا دل ان کی انھوں میں حیرت کئے لگتا ہے۔ نظیر کوئی نا سچ یا مصلح نہیں ہیں۔ وہ تو اپنی تہذیب اور اس کی موجودہ صورت حال کے سچے ترین بیان ہیں۔ وہ اسی ٹکڑے کے آدھی تھی اور یہی ٹکڑا ان کی شاعری میں محفوظ ہو گیا ہے۔ انھوں نے یہ سب پہلو لطف بیان اور سچائی کے ساتھ اپنی انھوں میں بیان کر دیے ہیں۔ ان کی نظم "نورشاہ کی خلافتی" ہو یا "آدھی نامہ" سب میں یہ تہذیبی و سماجی شعور ابھر کر بیان کیا ہے۔

نظیر کی شاعری نہ جتنے ہوئے یہ بات یاد رکھنا ہے کہ ان کی شاعری زندگی سے گہری محبت سے پیدا ہوئی ہے اور وہ اسے ہر ہر طریقے سے برسر کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

دیکھ لے اس بچن و ہر کو دل بھر کے نظیر
بھر ترا کا ہے کو اس بارغ میں آتا ہوگا
ان کی وقت کا پڑنے دو سو سال اور بیسٹھ کو دو سو سو سال کا عرصہ ہو گیا ہے لیکن ان کی نظمیں اور ان کے شعرا آج بھی لوگوں کی زبان پر ہیں۔ ان میں حمد و نعت بھی ہیں جگہ گاہ گاہ رہنے سے سننے کو مل جاتی ہیں۔ وہ مصرع اور شعر بھی ہیں جو زبان زد خاص و عام ہیں اور جو زندگی کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے ہمارے دلوں کو آسودہ کرتے ہیں۔ وہ "آدھی نامہ" (آدھی کی خلافتی) ہو یا "نیاور نامہ" یا وہ نظمیں ہوں جو قصیدوں کے لیے لکھی گئی ہیں، جن میں "بھٹی کی ساری" اور "کا" ذخیرہ شامل ہیں، آج بھی ہمارے دلوں کے تاروں کو چھلرتی ہیں۔ یہ وہ زبان و شاعری کا بہترین نمونہ ہے جو پختہ تحقیقی عمل کی تہذیبی و سماجی توانائی کے ساتھ نظیر کے پاس ڈھکرا ہے اور انھیں نہ جتنے ہوئے ہمارے وجود پر چھا جاتا ہے۔ تاریخ اپنے دور کے سب سے بڑے شاعر تھے۔ آج وہ نکتہ کہ مسطورہ فخر صد تک چھوٹے ہو گئے ہیں اور نظیر اپنے دور میں "سوتی شاعر" تھے لیکن آج وہ تہذیب کے بھر سے ہزاروں ایک اور بچی پر براہیمان ہیں اور کہہ رہے ہیں:

یہ شعر و غزل اب جو بھٹتے ہیں زبانی
آ کے بھی بہت چھوڑ گئے اپنی نکستی
دیوان بنایا کوئی قصہ کہ کہانی
کچھ باقی نظیر اب نہیں سب چیز ہے فانی
خسہ نہ غزل، فرد نہ ایہام رہے گا
آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

نظیر کوئی دالے تھے لیکن لیکن سے وہ وقت تک برج بھاشا کے علاقے میں رہے جو اپنی نرم دھنوں میں، لہجے اور لے کی شناخت کے لیے آج بھی پہچانا جاتا ہے۔ لیکن لیکن، لہجہ اور شناخت نظیر کی شاعری میں مضامین اور محلات کو جنم دیتے ہیں۔ ان کی شاعری انھیں ایک معزم میں کہان کاٹن دل میں اتر جاتا ہے اور وہ تمام خواہش سب کو مٹا کر کرتا ہے۔ یہ سوتیلی بچی سوتیلی کی طرح ہے چیدہ اور تار انھیں ہے بلکہ ساواہ اور صاف ہے۔ اس میں اضمحلت یا کڑا بنانے کا ٹھن ہے اور نظم میں یہ شناخت، چھپے ہوئے جذبہ کو نکلتا چھپتا کہ نظیر کی اظہاریت کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ یہ لے یہ نظم نظیر کی روح میں موجود ہے۔ اس لیکن میں صدا لگانے والا نظیر بھی اپنا کمال دکھاتا ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعری نہ جتنے والا بھی لطف اندوز ہوتا ہے۔ نظیر کی شاعری میں تال نرسب کچھ ہے مگر زیادہ تر وہ تال کی طرف جھکے جتے ہیں جس سے وہ

رنگین موتی کی گھڑی ہے جس میں تالیوں کی آواز گونجنے لگتی ہے اور سننے والوں میں تال دینے کی خواہش پیدا ہو جاتی ہے۔
 گھنوں اور مسدوسوں میں گھرا دوائے مصرع یا بیت، نوٹنگی میں ”نگارے“ کی تال کی یاد دلاتے ہیں اور یہ صورت ان کی
 نکلوں میں عام ہے مثلاً ان نکلوں کو چن چے جن کے گھرا دوائے مصرع ہے ہیں تو اس موتی کی کاڑھنگ اور اس کی نویمے
 واضح ہو جائے گی۔

(۱) ہر دو کچھ بہا رہی سادوں کی

(۲) کیا کیا گئی ہیں یاد ویرسات کی بہا رہی

(۳) گل عالم تیری یاد کرے تو صاحب سب کا سچا ہے

(۴) جب ماہر گن کا ڈھنگا توب دیکھ بہا رہی چارے کی

(۵) سب تھا خنجر اور ہوا کے گلاب اور چنے کا خنجر

ان نکلوں سے تاک دھنا دھن، تاک دھنا دھن کی آواز آتی ہے۔ یہ ایسا سا وہ لوک راگ ہے جس میں سب کو حائر
 کرنے کی تلقین قوت موجود ہے۔ الفاظ کا قلم اور محترم بحر میں ان کی شاعری کی خصوصیت ہے۔ ان کی بہت سی نکلوں کی
 بحر میں اور نکلوں کا ہر آواز سننے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتا ہے۔ نظیر اپنی تہذیب کے لسان خواں اور مصور ہیں۔ ان
 کے نکلے بھی اسی تہذیب کے نکلے ہیں اور ان کا آواز چن چا دھن بھی اسی تہذیب کی روح سے پیدا ہے۔

نظیر غامی گھرا دوائے دور کی دوسو موضوعات کے تریدان ہیں اور انھوں نے یہ تریدانی اس طرح کی ہے
 کہ ہر کی طرح ان کے ہاں بلند و پست، اگلی، اگلے نہیں ہوتے۔ ان کے قلم نواب شیخ نہیں تھے بلکہ خاندانہ
 دوا خاندانہ مدام تھے اسی لیے ان کے بارے میں شروع سے دورانیں ہیں۔ اگر ان کے پست کو ذرا دور کو نظر انداز کر دیا
 جائے تو ان کی بلندی میں اتنی قوت پائی ہے کہ وہ کل کی طرح آج بھی ہمیں حیرت کرتے ہیں۔ نظیر کے سلسلے میں، جیسے کہ
 ہم پہلے ہی کہہ آئے ہیں، یہ بات یاد رہے کہ جہاں تک نظریات و موضوعات کا تعلق ہے وہ قاری روایت شاعری پر نہیں
 چلتے بلکہ اپنے گرو و پیش کے گھر کو موضوع سخن بناتے ہیں اور اسے جان کرنے کے لیے عام زبان کو اپنی شاعری میں
 استعمال کرتے ہیں اور آئے، دافوں کے لیے ایک نیا راستہ کھول دیتے ہیں۔ اسی سے ان کا طرز ادب پیدا ہوتا ہے۔ اکبر
 آباد کے اطراف میں بولی جانے والی بولیوں اور دافوں کے الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کر کے نظیر انھیں اردو زبان
 کا نوٹ حصہ بنا دیتے ہیں۔ ان کے ہاں جو بول چال کی زبان استعمال ہوتی ہے اسے وہ فن کی کسوٹی پر کس کرنا سمجھتے
 نہیں ہیں بلکہ اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے ہیں۔ انھوں نے پہلی بار ان
 موضوعات پر شاعری کی جن کے بارے میں یہ گمان بھی نہیں کیا جاسکتا تھا کہ یہ بھی موضوع سخن بن سکتے ہیں۔ ان کا
 اعجاز دیکھنا ہے اور اسی لیے ان کے ہاں پھیلاؤ ہے۔ جزئیات نگاری بھی اسی پھیلاؤ کا حصہ ہے۔ نظیر نے لفظ اور فن کو
 ایک کافانی کے طور پر قبول کیا جس سے ان کا مخصوص لہجہ خود میں آتا ہے جس میں جتنے پہاڑی خوشے کا سا بہاؤ ہے۔ ان
 کی شاعری کو چن چنے ہوئے ایک حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی حرکت جو نفسی اور زندگی سے مل کر نکلوں میں جان
 وال ہوتی ہے اسی لیے نظیر کا طرز ادب ادائی اور حرکت سے عبارت ہے جس میں اس کی سائنس ہے کہ چن چنے والے لفظ
 اسی دھارے پر بہنے لگتا ہے۔ نکلوں کو دیکھیے تو یہیں معلوم ہوتا ہے کہ سب ہاتھ باغ سے کھڑے ہیں۔ ایسے ایسے قالے
 استعمال میں آتے ہیں کہ ان کے ذخیرہ الفاظ پر حیرت ہوتی ہے۔ وزن کے استعمال میں انھوں نے قاری و غریبی معیار

مگر ہمارے گناہ ہم پہ ثابت تو ہم سے لے گناہ گواہی
(گناہ کرنے کا ہر چاند و چاند)

ج۔ بیچک، ہاتھ سب بچن میں کے ہزار کدورتے

ج۔ بھار چھڑکوں کیڑوں کی بپ نظر آئی

ج۔ ہاں نکلے میں خاتم سو رنگ کے ہزارے کوڑی کی ڈانگ بھٹ، سونے کے سو کھڑکے
جیسے نظیر جام بول چال کے الفاظ کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ کل استعمال سے اس کے معنی خود ہی سمجھ میں آ جائیں۔
اسی طرح وہ الفاظ کو اسی طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولا جا رہا ہے مثلاً۔

ج۔ آخر اٹھے یہ قہر طوفان (بہتان، ہٹلے)

ج۔ بھرہ ہیں سو رنگ سانگ پیچک، دیا (سنگھ کر)

ج۔ پیار میں سب سے ہیں مشتاق بھی بکلی بھاری

ج۔ بکلی دم بے کسی میں نکلے پاؤں کھڑتا ہے

ج۔ مارا چنے گا، کچھ نہ کھانا کی آت گناہت

ج۔ بن کوڑی قمیص و تیل کی باسی سٹکڑیاں (ایک قسم کی کپڑیاں)

ج۔ سب گناہت اسی چٹکی سے دیکھیں ہیں چٹکتے (سونے چاندی کا سکہ)

جام بول چال کی زبان کے الفاظ نظیر اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ انھیں اثر ہو جاتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ج۔ چن جائے جس سے دل میں فرشتوں کے چرندی

ج۔ بیش و مطلب کے اب کی چنے لگی بہمن (موسلا و عمار دیش)

ج۔ گھبرا کے نکلے بے بس ہوا و دشت کی گھیر گھیر ہوئی

ج۔ بھراس کو بھٹاے جاں والا نہ تارے

ج۔ بکوں نے ستم گر کی اب دل کو سرے داما

ج۔ آج یہ چھٹن کھلا ہے کل کو کھاسا کھ ہے

ج۔ آنا نیر لادو بچا بھرنکا (مطلب نکلا اور مٹھلی لوگ تائب ہوئے)

ج۔ شہری قصباتی اور کوتوال ہے

ج۔ بھوکے ہیں کچھ بھانجیو بابا خدا کی راہ

ج۔ ماں باپ ان کی خدمت سر پر قہر لیتے ہیں

ج۔ کیا صورت لوگ لکائی کی کیا نقشہ باری نہایت کا

نظیر کے طرز ادا میں رنگ رنگ الفاظ جیسا انھیں گو پر زور بتاتے ہیں وہاں محاورہ و روزمرہ بھی اس میں جان ادا ہے۔

جدا ہر معلوم نہیں ہوتا کہ نتائج بدائع کا استعمال کیا جا رہا ہے لیکن یہ ان کے ہر اثر انھیں کا ایک اہم وسیلہ ہیں اور زبان پر

چڑھے ہوئے محاورے اور کہاوتیں اثر و تاثیر کی روح بھونک دیتے ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ج۔ کاتھ کی ہانڈی میں چڑھتی ہے پیارے بار بار

- ج آج بھی صبح کا لڑکی لڑکی رہتی تھی
- ج بھراں کو کہتے اسے جاں بالانہ تارے
- تھیر کے حصو اشعار اور مصرع ضرب لعل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں اور آج تک اسی طرح ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:
- ج تک دیکھ لیا دل شاد کیا، طوفان سے ہوئے اور چل لکے
- ج مہاں پاک دن دو آدھے کا نہ تم ہو گئے نہ ہم ہوں گے
- آخروہی اللہ کا اک نام رہے گا
- نہ بیش نہ دکھ درد نہ آرام رہے گا
- ج ہر خاک سے بنا ہے وہ آفرین خاک ہے
- دوسر تو قرض ہوا اور دوسر نہ آیا پار
- ج چھوڑ سب کاموں کو خافل تنگ بلی اور نوڈ بلی
- ہشمار پار جانی یہ دشت ہے ٹھکوں کا
- ج مقدور کیا کسی کا وہی دے وہی دلائے
- ج پورے ہیں وہی مرد و ہر حال میں خوش ہیں

چلے جھکتے ہیں لاکھوں دانا کھڑوں پنڈت بڑا روں سیانے

جو خوب دیکھا تو پار آخر خدا کی باتیں خدا ہی جانے

- کڑی کے سب جہان میں لعل و تگین ہیں
- کڑی نہ ہو تو کڑی کے بھرتی نہیں ہیں
- چوسا ہی رنگ روپ ہے پیسا ہی مال ہے
- چوسا نہ ہو تو آدمی چوسے کی مال ہے
- جو خوشاد کرے خلق اس سے سدا راضی ہے
- ج تو ہے کہ خوشاد سے خدا راضی ہے
- ج اب صحت خوار و مانج پکا پٹے کی فکر کر دیا
- ج سب فحاشہ چارہ ہاوسے گایب گاد چلے گا بھارا

جس کام کو جہاں میں تو آیا تھا اسے نظیر

خانہ خراب تھا سے وہی کام رہ گیا

تھیر نے موضوع کی مناسبت سے زبان استعمال کی ہے۔ ہندو تہذیب کے بارے میں جو لکھیں گی ہیں ان میں مذہبی اصطلاحات اور الفاظ کو کثرت سے استعمال کیا ہے اور مسلمانوں کے تہذیبوں کے بیان میں عربی فارسی الفاظ و اصطلاحات کا استعمال زیادہ ہے۔ یہی صورت کچھ مذہب کے پیشوا گروہ تاکہ، الہی لہجہ میں ظہور آتی ہے۔ ان کے ہاں فارسی آ میر اور وہ لفظ نہیں ہے جو خالص اردو الفاظ سے ان کی شاعری میں پیدا ہوا ہے۔ انھیں زبان پر وہ قدرت حاصل ہے اور ان کا فنیہ الفاظ انتخاب ہے کہ ایک ہی بند میں ایسے ایسے الفاظ استعمال میں آتے ہیں کہ کسی دوسری جگہ نہیں ملتے۔ ”کیوتر بازی“ نامی لہجہ کے تین بندوں میں ۲۵ کیوتروں کی قسموں کو اس طرح بیان کیا ہے کہ شعریت برقرار رہتی ہے۔ اگر وہیں ہر سال چنگ بازی کا میلہ ہوتا تھا جسے عام زبان میں ”فرہلا“ کہتے ہیں۔ تھیر نے اس موضوع پر جو لہجہ لکھی ہے اس میں چنگ سے متعلق کم و بیش ساری اصطلاحات، ان کی قسمیں، ان کے بچے اور چنگ لوانے کا شائبہ کچھ آ گیا ہے اور تھیر کے کام میں ملاحظہ ہو گیا ہے مثلاً چنگوں کی قسموں میں: دہاڑ، لہیر، انگوٹیا،

انہیں کے مرتبوں سے اہل مجلس سرشار ہوتے ہیں۔ نظیر کی شاعری سے سب نطفہ اٹھاتے ہیں۔ دونوں کا انداز بیان ہے اور دونوں کسی ایک فرد سے نہیں بلکہ اجتماع سے خطاب کرتے ہیں۔ انہیں عقیدے کی گرمی سے اہل مجلس کو لاتے ہیں۔ نظیر لطف بیان، اور بے رنگ کی بات کے جان سے اہل محفل کے دل میں اتر جاتے ہیں۔ انہیں کے ہاں نظم کا اظہار ہے۔ نظیر کے ہاں نظم میں بھی نکتہ ہے۔ وہ نظم کی بہت بھی اس طرح کہتے ہیں کہ سنتے والا محبت چکڑا کر اس سے عام نکتہ میں آ کر لطف لیتا ہے۔ مثلاً "خوبی فی سواری" یا "بھارانا مہ" میں موت اور فنا موضوع سخن ہیں لیکن یہاں بھی نکتہ کی کیفیت غالب ہے۔ مرثیے میں موت کا نظم عادی رہتا ہے اور اس لیے عادی رہتا ہے کہ بقول حسن فاروقی "مرثیے میں زندگی کی کوئی گہکاش نہیں ہے" (۳۱) نظیر کے ہاں موت کے نظم پر بھی زندگی کا نکتہ عادی ہے۔

لسانی مطالعہ:

نظیر نے لمبی عمر پائی ۶۵۰۰ سال کی عمر تک انھارویں صدی میں بیسے اور تیس سال انیسویں صدی میں گزارے۔ اسی لیے ان کی زبان پر دونوں صدیوں کے واضح اثرات موجود ہیں۔ ان کے ہاں وہ لٹری لاجھی استعمال میں آئے ہیں جو سودا، میر، درد کے ہاں استعمال ہوئے اور بعد میں متروک ہوئے اور وہ بھی جو بعد کے شعراء کے ہاں آئے ہیں۔ دلی میں ہم وہ الفاظ مع مثال درج کرتے ہیں جو انیسویں صدی میں متروک ہو گئے:

ہاں:	ج	میری نظم بھی دوڑ کے اس کی نظر سے والی
	ج	قدم رکھتا ہوں جس جا والی سے مرکا یا نکس بدتا
دون:	ج	دے خواب کو دعا کہ نہ پاتا تو دوں مجھے
	ج	یاں یوں بھی داودا ہے اور دوں بھی داودا ہے
ایچ مراد مر:	ج	ایچ تو بھوکھل کرے ہے وہ نیک نام
	ج	اور مر کو آ رہے ہیں اجل کے مجھے پیام
	ج	پریتاں حال پھر تا تھا کبھی ایچ بھی اور مر
یاں:	ج	دیواری خواہاں میں ہم یاں ہیں کڑے کب کے
	ج	کیا کیجیے ہوئی اب تو یاں دل کی گرفتاری
موا:	ج	فرہاد تھا شیریں کے نظم میں سوا غریب
	ج	شاہد کہ سوا رات کو چنے میں مراد دل
وا چھڑے:	ج	نہ کر لگی یہ کہنے کا سے وا چھڑے ہے چہ خوش
نص:	ج	عیا اور چھوڑا نیت اپنے کار میں ہیں
	ج	صورت سے تری رہتی ہیں نیت اس کی گن چٹم
گھر گھر:	ج	یہ لوگ طعنہ دیتے ہیں غصہ غصہ کے گھر گھر
	ج	آجیاد رچ ہو کے گدا، گھر گھر گئے

ج	آگے تو کمر کھڑے تھے اکثر تمام رات	ج
بن	کہا کہیں تم میں چاہے ہم پیاب کہا عذاب	ج
تھک	ہی ہی کی میں کہ تھکے خون پھر کو کھانے	ج
ج	خانا کے پھر جب تھکے تم اور	ج
ناؤں (نام)	اب یہ معاشقی کا سنا آج میرے بڑوں ہے	ج
تھک	جھک دکھا بنا تھکے اپنے رخ کی کسی طرح سے تو پھر کا کچ	ج
ج	تو میرے تھکے نہیں کر اسے رکھتے ہو تاہاں	ج
خان	جہ حال کیا بھٹکا اپنے بھائی کو بٹے پر	ج
ج	آخر بھائی بھیکو دناقی ہے غلطی	ج
تھیں	دیکھ کر اس کے تھیں اور سناؤں تھکو	ج
ج	فرہ کر کے نہیں اس کے تھیں پھر دیگر	ج
کہ (کب)	ہم تھ پڑا ہیں دیکھ کے سے	ج
زور	مگر بھین میں وہ اور زور بھگی تھی پانہلی	ج
ج	بہدایا جس کا ناؤں مہاں یہ زور طرح کی ہستی ہے	ج
ج	چنگ تھی تار تار میں مسکی جھلک ڈری ڈری	ج
جیوں (جی کی جگہ)	دھوم تے لے میں بھٹیاں بھٹلیں چنی استیاں	ج
ج	دونوں دونوں میں لذتیں دونوں جیوں میں پیش تھا	ج
ج	بادا تھی ہیں وہ میں وہ بولی چلا تھا	ج
ج	پیتے تھے بے گل بگل، لیتے تھے بے میل بے لیل	ج
ج	تاج نہ سنا تھ بھگے جس جس کے	ج
ج	اک گرم آگ بھٹی جلتی ہو اور شمع ہو روشن جسے	ج
جھکڑ	دیا بھپ بکھا ایا بھسکڑا دیکھا	ج
کھٹے	رواقم تھار سے کھٹے میراں	ج
ج	ہاڑے میں بخور پتے تھے ہم اس گل کے کھٹے سو	ج
ج	ہے امن سپا بھول کھٹے بندوق اور سناں	ج
ج	پھر دو ہیں کوڑیوں کا دیا بھھاڑا سے دیکھا	ج
ج	چنگھت کو ڈاری اگر اسواری گئی ہے	ج
ج	تھا ایک دن وہ دھوم کا ٹھٹھے تھے جب اسوار ہو	ج
ج	بھٹکی بھڑوں اے بھٹی بھن بھٹاتی ہے	ج
ج	ہیڈا اگر ہووے اے اپنا پاگل میں چاچا حیا	ج

دو ہیں

اسواری اسوار

اے (لو پر)

جانی ہے جھٹ چٹک اپنے زینت ایک ہار	ج
نہجین کے بے سے کی اور نے اور سے کی نگہری	ج
کوئی لوگ کے ہے روٹھاں کھا کر	ج
گل ہادی یہ کتنی ہے شمس سے تازی ہوں	ج
اُحاجے تھے داں جزورِ قوت کی گل سرا	ج
شاہد گدا امیر اسی کے ہیں سب جزور	ج
ظاہر میں گر چہ ہے کے اپنے جزور سے ہیں	ج
پیکر ہار ہے تھے وہاں اظہار	ج
اس میں نہا کے آپ بھی جلدی ہو ہے جزور	ج
ہوئے گل وہاں ہمارے ساتھ کی تزاری	ج
بکھرنے کے واسطے ہیں بکھرا خطے کے واسطے	ج
عاشق تو جوں کا ہے کہ بکھرا تازہ خانے	ج
وہ درویش نہ کہ ہے کو تھار قلب شاہ تھا	ج
کون سی بات تھی جو واسطے تیرے نہ کری	ج
کتنے ہیں کھول چھوٹے مایہ کرتے ہیں	ج
اب چند افعال کا استعمال دیکھیے۔ بھلا ہے، چاہئے، ملانے، آنے، پانے، دھیرے کے بجائے	
بھلا ہے، چاہئے، ملانے، آنے، پانے، دھیرے استعمال کیے گئے ہیں:	
وہ جو بھلاوے تو فیضوں اور افعال سے قواضوں	ج
ہوگا وہی آوے گا جو رائے گرامی میں	ج
خدا کسی کو نہ دکھلاوے غم چاہی کا	ج
ذرتی سے جان نکلتی ہے اب جو ممبر آوے	
نہ دل میں زور ہے جو تاب ممبر کی آوے	
نصرت آوے نہ چار آ کے صفحہ کو دکھلاوے	
یہ حال ہو تو کوئی آء بھر کو ممبر چاہے	
دھوپ آوے تو کرتا ہے چاہتا تھا سے چھائی	ج
آنکھوں کے آگے کر مرسوں ہی چھول چاہے	ج
پکار سے لے چلو جانے نہ چاہے اس کو جلدی سے	ج
اسی طرح غلو سے کی، اور غلو سے کی، بھٹلاوے کی، بندھواوے کی استعمال میں آئے ہیں:	
ننگلی میں تری تا کہ یہ غلو سے کی جا	ج
ورد تھے ہمارے کہ میں یہ بھٹلاوے کی جا	ج
بندھواوے کی اور مار بھی بھٹلاوے کی جا	ج
اسی طرح بعض اور متر و کات:	
بہائی کوئی نہ کھالے بھائی کوئی نہ چھالے	ج
کھالے، چھالے:	

کہا تا کہاتی: ع یاقین ہاک کا عالم میں کیا ہے نظیر
گر تالکوں میں کوئی بڑھی ہے کہاتی ع
”قیولاً“ مراد و مصدر اور موصوفی اور ماضی میں اتنا سے ملتا ہے:

ہاں باپ ان کی خدمت سر پر تھتے ہیں ع
”ہے گا“ ”ہیں گے“ کا استعمال۔

کیا عمر ہے عزیز داؤر کیا یہ وقت ہے گا ع
یہ جن تو سب نئے بازوں میں اب ہے گا ع
پچھلے تو یاد تھو کوئی ہیں کی بہت دے ع
سہیل کے زور کے جاں میں کی جان سے سیر ع
”ہم نکلتے تھے“ نظیر علامت مائل ”تے“ کے نظیر کے ہیں استعمال میں آیا ہے۔ آج متروک ہے لیکن غالب کے ہیں
اکی ای صورت میں ملتا ہے:

ع نکلتے ہیں مدعوں کے لیے ہم مصوری (غالب)۔ نظیر کے ہیں بھی یہی صورت ہے:

ع جو علم و ہر ہم نکلتے تھے اور جتنا اپنے پڑتے تھے

و مطلق کا استعمال یہ ہے کہ نظیر، میر و سواد اور جرأت و طہرہ کی طرح ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے درمیان،
الترام کے ساتھ، و مطلق استعمال کرتے ہیں۔ تاریخ کے دور میں یہ استعمال متروک ہو گیا لیکن آج و مطلق اسی طرح
استعمال ہونے لگا ہے۔ میں بھی و مطلق کو اسی طرح استعمال کرتا ہوں اور اب بھی ہونا چاہیے۔ اسی طرح اضافت کو بھی
ہندی اور فارسی عربی الفاظ کے درمیان استعمال کرنا چاہیے جیسا میر و سواد نے بھی استعمال کیا ہے۔ نظیر کے ہیں یہ
صورتحال ہیں:

ع غیر کے پاؤں چروں جا کے بچپن تھتے

ع چاہتے والے سے کہ لے گا کہ سٹک و مروت چار

ع بانک و چارہلم گد کا لٹو بھرایا

ع دونوں بکٹی داور تھے دونوں چنگ و داور تھے

ع کا جمل حاضرتب متنی و بان کی دھڑکی

ع باقی دیکھو سے نکل دوجہ و ادب کی تھار

ع اور گی کی بھی بھر کر سٹک و کھال آیا

ع بکا د کب سٹک کوئی قرعہ وادار کھائے

ع کرتا ہے آ کے بندے دیکھو پدب یہ چوٹ

ع شیر و بنگ، گرگ و ہرن و چھائی و گیل

ع سب زنگی کا فرد و ملائی و مٹائی

نظیر کے ہیں صحیح حالے کی قدیم و جدید دونوں صورتیں ملتی ہیں:

- ع دیکھی ہی تھوڑی نے بھی زموں میں یہ ڈالیاں ہیں
 ع اندھیرا ہو گیا بکھر منوں بٹا کہیں نکلیں آڑے
 ع نہ میں یہ سوچاں انھیں ماسے یا درست چکا
 ع یوں ملحق دہن سے کھیلے جوں گڑ پہ دوڑیاں
 ع ہوتی ہیں زار کے واسطے ہر چاچڑ جانیاں
 ع بند و قفس دار ہیں کہیں تو جوں دیکھ گیاں
 ع اشرفوں نے جہاں پائی شان میں بد حالی ہیں
 ع جن کی انہاں میں جہاں ہے آپ دیکھ خالص بکاپ
 ع کیا کیا ہو گئی یہ مجھ پہ جتا یا تھیں ٹھیک ٹھیک

جہاں کہ ہم کہہ آئے ہیں نظیر نے عربی قاری الفاظ کو ہی تلفظ کے ساتھ یاد کیا ہے جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے۔ زبان عوام جانتے ہیں اور استعمال سے مانگتے ہیں اور تعلیم یافتہ طبقہ خاص اس میں شائستگی پیدا کر کے اس کا معیار مقرر کرتا ہے لیکن زبان کے سطلے میں بنیادی کام عوام ہی کرتے ہیں۔ نظیر کے ہاں ”ہقریہ“ (ہقریہ) استعمال ہوا ہے۔ یہ اس دور میں ہی نہیں بلکہ انفرادی صدی میں بھی اسی طرح بولا جاتا تھا۔ ”کاوردات“ شاعر ”میں ملتا، عالم دانی آفتاب نے بھی اسے“ ہقریہ ”ہی لکھا اور یاد کیا ہے۔ اس دور میں ہادشاہ کی زبان اردو سے ”علی اور مستحق“ ”بزار“ کا لفظ عوام و خواص دونوں آج بھی بولتے ہیں لیکن خواص و تعلیم یافتہ افراد جب لکھتے ہیں تو اسے ”بزار“ کے بجائے ”ہازار“ لکھتے ہیں۔ یہی صورت ”شب رات“ کی ہے۔ بولتے ”شب رات“ ہیں لیکن لکھتے ”شب برات“ ہیں۔ نظیر نے بول چال کی عام زبان استعمال کی ہے۔ بولے میں ”کوئل“ بھی آتا ہے لیکن لکھتے میں ”کوئل“ آتا ہے۔ اسی طرح ”منیہار، منیہاری، منیہارن“ بولے میں آتا ہے لیکن لکھتے میں ”منیہار، منیہاری، منیہارن“ آتا ہے۔ بول چال میں ”ایک آد“ بولتے ہیں لیکن لکھتے ”ایک آدھ“ ہیں۔ نظیر نے ”ایک آد“ ہی یاد کیا ہے۔ ہر چند نکلے عدت تک، ہر تو بھی وہ ایک آد بولے میں اسٹلن و خرمی عام ہے۔ خواص بھی اسٹلن بولتے ہیں لیکن شعر میں نہیں یاد دہنتے۔ نظیر نے بول چال کی زبان کو ترجیح دی اور اسی تلفظ سے اپنی شاعری میں یاد دہا ہے۔

آئیے اب ایک نظر نظیر کی غزلوں پر ڈالتے ہیں:

نظیر کی غزل:

نظیر کی اصل شہرت ان کی غزلوں کی وجہ سے ہے جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کرتے ہیں لیکن انھوں نے غزلیں بھی اتنی تعداد میں کہی ہیں کہ نظیر کے ہاں اس منصف جن کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ نظیر کی غزلوں کو اگر قاری روایت کی اردو غزل کے معیار پر لکھیں گے تو یقیناً ناامید ہوگی۔ ان کی غزلوں کو نظیر کی غزلوں کے ساتھ ہی رکھ کر دیکھنا چاہیے ان کی غزلوں پر ”نظم“ کا مزاج حاوی ہے اور اسی لیے نظیر کی غزل اردو غزل کی اس روایت سے انحراف ہے جو

اولیٰ کوئی سراج اور گنگا آبادی سے لے کر غالب، مومن اور ذوق و ادب تک میں طرقاتی ہے۔ غزل میں نظم کا حراز پیدا کرنے کے باعث ان کے ہاں مسلسل غزل کا حراز ابھرا ہے جس میں ایک ہی خیال، لٹے یا موضوع کو غزل کے مختلف شعروں میں بکھیرا یا اور بیان کیا ہے۔ ہیئت پروری طرح غزل کی ہے جس میں مطلع بھی ہے اور مطلع بھی اور قافیے روایک کا ہی طرح اخترازم ہے جس طرح غزل کی ہیئت میں کیا جاتا ہے لیکن حراز رنگ نظم کا ہے۔ جوش ملیح آبادی بھی اسی طرح غزل کی ہیئت استعمال کرتے ہیں لیکن مضمون دے کر اور ایک ہی خیال یا موضوع کو بکھیرا کر بیان کرنے سے اسے نظم بنا دیتے ہیں اور اس طرح نظیر کی غزل سے اپنا رشتہ جوڑ لیتے ہیں۔ نظیر نے غزل کے دو دو ایسے یادگار پھولز سے جس شخص مرزا فرحت اللہ بیگ نے آقا صاحب حسن کے ذخیرہ کتب سے دریافت کر کے مرثیہ شائع کر دیا تھا (۱۳۲)۔

یہ بات اہمیت رکھتی ہے کہ نظیر نے روایت غزل سے انحراف کر کے مسلسل غزل اور موضوعاتی غزل کو رواج دیا جس سے غزل نظم کی طرف آگئی۔ ان کی غزلیں ہیئت کے اعتبار سے غزلیں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے نظمیں ہیں اور اگر ان کی غزلوں پر صرف مضمون کا غم کر دیا جائے تو وہ نظمیں ہو جاتی ہیں اور وہ بیان بھی اس طرف نہیں جاتا کہ وہ غزلیں ہیں۔ غزوہ "کلیات نظیر اکبر آبادی" مطبوعہ نول کشور میں بعض غزلوں پر جوئی، پٹکھا، پٹکھا، بوز، مخمور، حیدر، مد، اولیٰ، شب، رات، بہار، بہشت، شہر، گروہ، صف، غریب، مومن، مہندی کے عنوانات درج ہیں اور ان سب میں ایک ہی خیال یا شے کو بچھا کر بیان کیا گیا ہے۔ اسی لیے اس دور نے انہیں بھی غزل کو شاعر تسلیم نہیں کیا۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ نظیر نے غزل کو بھی نظم بنا دیا ہے۔ یہ اردو شاعری کے ہلکے نظریات کا خاتمہ تھا جس نے ان کے بعد پر و کچھ کیا تھا۔ ان کی کم و بیش اتنی ہی عمدہ غزلوں پر عنوان قائم کیے جاسکتے ہیں۔ خیال کے حصول کی وجہ سے ان کی غزلوں میں قطعہ بند اشعار کثرت سے آتے ہیں مثلاً "کلیات نظیر" مطبوعہ نول کشور دیکھو کی غزل اس پر بہشت کا، غزل کیا رو پر اولیٰ کا، بارہ پر بے بختی کا، غزل تیس پر رت پر ہی دلی کا، اولیٰ لیس پر "مشتاق کا جانا"، کا، چنانچہ لیس و پچاس پر محبوب کا سراپا" کا، غزل ۱۹۲ پر "انوار بند" کا عنوان قائم کیا جاسکتا ہے اور غزل کو نظم بنایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اور ایسے ہی عنوانات اکثر دوسری غزلوں پر بھی قائم کیے جاسکتے ہیں۔ یہ وضاحت ہم نے اس لیے کی تاکہ یہ بات ذہن نشین ہو جائے کہ نظیر کی غزل کو اردو کی غزلیہ شاعری کی روایت کے معیار پر نہ پرکھا جاسکتا ہے اور خدائے اس معیار پر پرکھا جائے۔ یہ ایک نئی قسم کی غزل ہے اور اسی لیے اس پر "خار بیت" کا رنگ غالب ہے۔ اس میں نظم کی طرح بکھیرا ہے، غزل کی طرح سوتا نہیں ہے۔ اس میں احساس یا جذبہ نہیں ہے بلکہ موضوع یا خیال ہے۔ نظیر کی غزل سے نئی نسل کو معلوم ہوا کہ غزل کو بھی نظم بنایا جاسکتا ہے۔ ان نظیری غزلوں کو دیکھ کر یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ نظیر نے زمی کے گھر سے مسائل پر غزلیں نہیں لکھیں بلکہ عام بیچ و دوں، تھکدوں، محبوب کی ادا دلی، پٹکھا، ہٹ، ہٹاؤ اور انجسی چھیڑ چھاؤ اور کھٹ کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ وہ مصنف غزل میں پہلی بار، تو اس کے ساتھ، ایک نیا کام کر رہے ہیں اور رنگ غزل کو بدل کر اسے جدید اردو کی شاعری کی صورت دے رہے ہیں۔ یہ وہ نیا تجربہ تھا جسے نظیر نے کیا

نظیر غزل کو "نہایت" کہتے ہیں:

دل کو خواہاں سے مگر رنجے کہ کہہ کے نظیر کوئی دن ہم نے بھی غرب اپنا ساں بانہ بھایا

رہنے کی قدیم روایت کے خلاف نظیر کی وہ غزل میں پہلا مصرعہ اور دوسرا مصرعہ قاری کا استعمال کرتے ہیں جیسے اس غزل میں جس کا مطلع اور ایک شعر ہے:

"اگر آں ترک شیرازی بدست آرد دل مارا"
 "بہ خال بندہ دل خشم سر قد و بخت مارا"
 اور بھی ایک مصرع میں اردو اور دوسرے میں عربی مصرع لاتے ہیں جیسے:

دہوں کا ہے کو دل خشت، بھروں کا ہے کو آ دانا
 خدا گر مجھ کو کد کو سلطنت بخشے تو میں یارو

"مستطیس علیک قولاً نقیذا"
 "فککاست حبالاً مکیباً مہیلاً"

کیا مجھ سے جس نے عداوت کا پنجہ
 کہتاں میں ماروں اگر آؤ کا دم

سزا و شعری ایک فنل میں جس کا مطلع یہ ہے، نظیر نے سات زبانوں میں شعر کہے ہیں:

سحر جو نکلا میں اپنے گھر سے تو دیکھا اک شرع حسن والا
 ہنک وہ کھنکڑے میں اس ختم کے کہ جیسے سورن میں ہوا چالا

یہ فنل بھی مسلسل ہے جس میں محبوب کا سراپا بظاہر سے کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایک اور فنل میں "سراپا حسن سو حسن" کو موضوع بنا کر مال ٹپکنے والا سراپا بیان کیا ہے۔ ان کی فنل میں رعایت ظنی بھی ملتی ہے اور مصانج جانج کا کثرت سے استعمال بھی۔ سنے سنے قافلوں کی دور کی کوڑی لاکر ان سے لطف بیان پیدا کیا ہے مثلاً ایک فنل میں جہلوں، بچیلوں، پیلووں، دہلوں (دولت اور خوف)، اداپے کھلوں، رو پیلوں، (روٹی کے) پیلوں، بھلوں، قافلے لانے ہیں۔ ایک اور فنل میں (نک)، لڑی، (نعت گزری)، گزری، بگی بگزی (گھنٹی کروا کر)، بڑی، چڑی، بھگڑی، قافلے، روایف، "کا" کے ساتھ لانے ہیں۔ ان کی فنل میں دھتے شعر بھی سامنے آتے ہیں اور ان کی بنیاد پر ہم نظیر کو بڑا فنل کو ثابت کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ یہ زوایہ نظر دوسرے نہیں ہے۔ نظیر کی فنل کی یہی تاریخی اہمیت ہے کہ انھوں نے اردو کی تنقید ترین صفت جن کا مسلسل فنل کا روپ دے کر "نظم" بنا دیا ہے۔ یہ وہ تجربہ تھا جو شعری طور پر نظیر نے کیا اور سب اردو شاعری میں نئی تحریک کا آغاز ہوا تو اول ادب و شعری نظر نظیر ہی پر آ کر ٹھہری اور وہ جدید شاعری کے پیش رو ٹھہرے۔ لہذا ان ادب نے نظیر کی فنل میں جو روایتی فنل کی خصوصیات سماں کر کے دکھائی ہیں جن میں نیاز، فحیم دی، بھگورا کبریا ہادی، جنوں گور کھوری، اختر اور بنوری اور علامت حسین نقوی شامل ہیں، ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ روایتی فنل میں بھی ایک مقام رکھتے ہیں۔ یہ سچ نہیں ہے۔ اس تنقیدی عمل سے روایت کی تعمیر اور واضح ہو جاتی ہے لیکن نظیر کی افراویت واضح نہیں ہوتی۔ فنل میں نظیر کی افراویت یہ ہے کہ انھوں نے فنل کو نظم کے طور پر استعمال کیا اور موضوعاتی فنل کو جو بھٹکا، حالی نے "مقدمہ" شعر و شاعری میں چاہ چاہ جدید اردو شاعری کو ایک صورت دینے کی کوشش کی تو یہ نظیر کی فزائیں ہی تھیں جنھوں نے اس عمل میں ان کا ساتھ دیا اور انھوں نے لکھا کہ "بڑے بڑے استادوں نے اکثر مسلسل فزائیں بھی لکھی ہیں جن میں ایک شعر کا مضمون دوسرے شعر کے مضمون سے الگ نہیں ہے بلکہ ساری ساری فزائل کا مضمون اول سے آخر تک ایک ہے۔ ایسی فزائل اگر کوئی لکھتی ہے تو ان میں کسی قدر طولانی مضمون بھی بندھ سکتے ہیں مثلاً ہر ایک موسم کی کیفیت، صبح اور شام کا سماں، چاندنی رات کا لطف، جنگل یا باغ کی بہار، پہلے تراشوں کی چٹل، پہلے قبرستان کا سماں، سفر کی رونمائی، وطن کی دل انگیزی اور اسی قسم کی اور بہت سی باتیں مسلسل فنل میں بہت خوبی سے بیان ہو سکتی ہیں" (۳۳) اس سے یہ بات سامنے آئی کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اگر بڑی ادب کے ذریعہ جدید شاعری کی جو تحریک حالی سے شروع ہوئی اس کی سب سے پہلی مثال نظیر کی فنل میں ملتی ہے اور فنل کے حلق سے بھی نظیر اکبر آبادی کی اہمیت ہے۔ ان کی فنل روایتی فنل سے انفراد ہے جس کا روشنی حالی کے دور سے ہوتا ہوا

آج کے دور سے آگے ہے۔

اب ہم یہاں دوہان نظم کی دوہان لطف سے چند منتخب اشعار جن کو راج کرتے ہیں تاکہ ان کی نظمیں مسلسل غزل کے رنگ کے ساتھ جن کے دوسرے اشعار سے بھی لطف اٹھایا جاسکے۔

نظم کا وہ گنگہ کرنے بہت ہوتے ہیں غزلیں سے چلو اب چپ رہو بس کھول لیٹنے تم تو دفتر سا
ہوں تو ہم کہہ نہ سکتے ہیں مشکل اتار و مہتاب جب ہمیں آگ لگائی تو قشاش نکلا
صحرا میں سر سے حال پہ کوئی بھی نہ رویا گر بھوت کے رویا تو سرے پاؤں کا جھلا
لیجئے خیرات ترے پیڑ نہ نور سے راحت بد کا چاند لے جائے ہاتھ میں بولہ نکلا
میں ہوں چنگ کا تختی دار ہے اس کے ہاتھ میں چاہا اور گھٹا لیا چاہا اور بڑھا دیا
یہ قسم دیکھو ذرا صبر سے نکلتے ہی نظم
اس نے اس سے اس نے اس سے اس نے اس سے اس نے اس سے

جس کام کو جہاں میں تو آیا تھا اسے نظم خانہ خراب تجھ سے وہی کام رو گیا
ہے کتب پاؤں دعا کر خستہ و صیان میں لا پائے نگارہ یہ کہتا ہے کھل جاؤں گا
چلتے چلتے نہ غلط کر قلب دلوں سے نظم قلم کہہ گیا ہے کہنے سے جھگڑ کر چنا
ہم نے چاہا تھا کہ حاکم سے کریں کے ذرا وہ بھی کم بخت ترا چاہئے والا نکلا

نظم روایت سے جو ہے ہوتے ہیں اور اس سے مخرب و مانگ بھی۔ اردو شاعری کی تاریخ میں وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے انکو شاعر ہیں۔ ایسے انکو ہے جس کا کوئی بھائی نہیں ہے لیکن طوطہ جس کی مصداق وہاں ہیں۔

نظم اکبر آبادی کے بارے میں اب تک اہل - پ نے جو کچھ لکھا ہے اس میں افراتو مقرب کی دودھری قائم ہوگئی ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے جھگڑا ہیں۔ ایک - ف بیگم کی رائے سے کہ ”اشعار بسیار دارد کہ بر زبان سوتلین چارست و شعر آں ایچا در احوال شعر انکا پیش تر از (۳۳) اور دوسری طرح - اردو ہاں انگریج لیکن کی رائے ہے کہ ”یورپی معیار سے نظم وادہ جتنی چند وستانی شاعر نے (۳۵) جس الرحمن فاروقی کی رائے ہے کہ ”سنائی سلیح پر نظم ایک دلچسپ شاعر ہیں لیکن ان کا دماغ اس قدر پھوٹا اور ان کا تجربہ اس قدر محدود ہے کہ ان کا شعری حق توڑی دیر کے بعد وہاں جان بن جاتا ہے۔ وہ زبان کو محض ایک سلیح پر برستے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے شعری نہیں“ (۳۶) اس کے برخلاف عظیم الدین احمد کی رائے یہ ہے کہ ”اردو شاعری کے آسان پر نظم اکبر آبادی کی دستی تھا ستارے کی طرح درخشش ہے۔ نظم کا جو جوی اردو شاعری کی بے نظیر تخلیق ہے“ (۳۷) اسی قسم کی آراء عظیم جعفر (۳۸) سید محمد منظور شہید (۳۹) یاز قلم (۴۰) بیٹوں گور کچھو دی (۴۱) آل احمد سرور (۴۲) ماحق نام حسین (۴۳) منظور اکبر آبادی (۴۴) اور دوسرے لکھواں نے دی ہیں۔

نظم کی شاعری اس وقت بھی مقبول تھی جب دودھو دھوئے اور راج بھی زندہ و مقبول ہے جب ان کی مذاکات کو کہو جیٹ سے سال گزار چکے ہیں۔ اس عرصے میں ان کا کلام بار بار چھاپا اور چھاپا گیا۔ ان کی آواز نے ہمارے دلوں کے تاروں کو جھپٹا رہا ہے۔ نظم نے اردو شاعری کی روایت کو تازہ اور بدلا ہے۔ نظم نگاری کو ایک صعب فن کے طور پر قبول

کر کے ایسے موضوعات پر شاعری کی ہے جن کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا اور پھر اس شاعری کا رشتہ آنے والے دور کی شاعری سے، زمانے کی رو کے ساتھ، اگر وہ اس طرح کی گیا ہے کہ نظیر چہ اردو شاعری کے مثالی دوہیں گئے ہیں۔ ان کے سامنے اردو شاعری میں مثنوی کی روایت اچھی اور ساتھ ہی مولود تاسوں، معراج تاسوں، بانگی تاسوں، دکھ تاسوں کی بھی روایت موجود تھی لیکن گردو چنگی کے موضوعات پر نظم لکھنے کی روایت نہیں تھی۔ انھوں نے زندگی سے قریب موضوعات پر نظمیں لکھ کر ایک نئی روایت قائم کی جس کے وہانی ہیں۔ نئی روایت جاننے کی مشکلات کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے پہاڑ کو دیکھ کر ٹھہرنا لے کر کام کیا ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے شاعری کا دھڑا اپنی سر زمین سے اس طرح جڑا کر یہ درخت اب گھٹا اور ساپہ دار ہو گیا ہے۔ انھوں نے اپنی نظمیں میں عربی قاری الفاظ کے بجائے شعوری طور پر وہ ویسی الفاظ استعمال کیے جو عوام میں استعمال تو ہوتے تھے لیکن شاعری میں کم کم استعمال ہوتے تھے۔ انھوں نے اپنی بات کہنے کے لیے دوسری زبانوں اور بولوں سے الفاظ لے کر انھیں اردو زبان کا جزو بنادیا۔ ساتھ ہی ویسی ایجاد کو، اردو حراج کے مطابق، اس طور پر تراشا کہ وہ پہلی بار استعمال ہونے کے باوجود بخوبی معلوم نہیں ہوتے۔ ان کا مشاہدہ سمجھنا اور جو تجزیہ لفظی سطح پر کیا وہ چاروں طرف کیلی ہوئی زندگی سے پوری طرح بیگم تھا۔ انھوں نے عربی قاری ترکی لفظوں کو اسی طرح استعمال کیا جس طرح وہ بولے جاتے تھے اور اس طرح ویسی لفظوں اور عربی قاری الفاظ کی مضاربت کو نرم کر کے اردو زبان کے صوتی حراج کے مطابق بنادیا۔

نظیر نے اصناف غنی وہی استعمال کیں جو قاری سے آئی تھیں، محمود اوزہن بھی وہی استعمال کیے جو عربی قاری سے آئے تھے لیکن ان اصناف غنی اور محمود اوزہن سے وہ کام لیا جو ان کے اپنے لفظی حراج سے قریب تھا۔ ان کی نظمیں پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عربی قاری بخوبی نہیں ہے بلکہ بھاشا کی شیرینی دس گھول رہی ہے۔ وہ اس گھر کے شاعر اور مصور ہیں، جس میں وہ رہتے تھے اور اس گھر کو انھوں نے اپنی شاعری میں محفوظ کر دیا ہے۔ وہ خالص ہندوستانی شاعر ہیں اور اسی کی روح، اسی کے رویے، اسی کے انداز ان کی شاعری میں رنگ بھرتے ہیں۔ انھوں نے قول کی قاری روایت سے انحراف کر کے اس میں نئی وسعتیں پیدا کیں اور قول کو نظم سے ملا کر مسلسل قول و موضوعاتی قول کو اس طرح ابھارا کہ اردو قول سے انداز سے مدد لی ہوگی۔ نظیر کل بھی اہم شاعر تھے اور آج بھی اہم ہیں۔ اگر ادب کی تاریخ سے شیفٹ کے مشورہ پر انھیں شعر اسی میں شمار کیا جائے تو ایسا بڑا الجھا ہے اور ہانے گا جس سے نہ صرف چہ شاعری کی تاریخ کا تسلسل برقرار نہیں رہے گا بلکہ چہ شاعری کے ارتقا کی ایک کلیدی ٹوٹ جائے گی۔ ان کا گہرا اثر نہ صرف حالی نے قبول کیا بلکہ ان کے بعد کی شاعری نے بھی اس اثر کو قبول کیا جس میں چادر کا گوری اور جوش شیخ آبادی وغیرہ شعر ا بھی شامل ہیں اور اسفیلر، میرٹھی، اور تھن میرٹھی اور انجمن، پنجاب کی اپنی شاعری کی قریب کے شعر ا بھی شامل ہیں۔

حواشی:

[۱] دیوان غالب کمال، گیتا رٹھارم، ۱۳۲۱ شمسی، ۱۹۹۵ء۔

[۲] Preface to New Hindustani English Dictionary. S.W Fallon, P VIII & IX,

London 1879

[۳] گلستان بے غزاں، میر تقی میر الدین باطن، ۱۵۸، مطبوعہ دہلی ۱۲۶۵ھ/۱۸۷۵ء، اس تذکرے کا ۵۲ دہائی نام "نور المعانی" ہے جس سے ۱۳۶۱ء برآء ہوئے ہیں۔ باطن نظیر کے شاعر تھے۔

[۴] اکلیات نظیر اکبر آبادی، مرحوم عبدالہادی آدی، ۳۳، بولی کشور، پریس، گیارھویں ایڈیشن، ۱۹۵۱ء۔

[۵] دیوان نظیر اکبر آبادی، مرحوم مرزا فرحت اللہ جیک، ۱۰۴، انجمن ترقی اردو، ہندو دہلی، ۱۹۴۲ء، فرحت اللہ جیک نے ۱۱۴۷ھ کو مطابقتی ۳۵ء بتایا ہے۔

[۶] گلزار نظیر، مرحوم سلیم اعظم، مقدمہ مصطب، ہندوستانی انکیتہ، لاہور، ۱۹۵۸ء، سلیم جعفر نے بھی ۳۵ء مطابقتی ۱۱۴۷ھ بتایا ہے۔

[۷] An Oriental Biographical Dictionary, T.W.Beal, P43, 1894 & 1975

[۸] احمد مختار، اعظم الدولہ سرور، ۶۷۷ دہلی۔ ۱۹۶۱ء۔

[۹] طبقات الشعراء، ہندو کریم الدین وٹھان، ۳۹۴ دہلی، ۱۸۳۸ء۔

[۱۰] گلشن بے غار، مصطفیٰ خان شیفتہ، مرحوم کتب علی خاں فائق، ۶۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء۔

[۱۱] درجہ نظیر، گلزار اکبر آبادی، ۴۸، دوسرا ایڈیشن، گلشن ۱۹۷۸ء۔

[۱۲] ایضاً

[۱۳] An Oriental Biographical Dictionary, T.W.Beal, P299, Calcutta 1894

[۱۴] نظیر اکبر آبادی کے مکالمہ کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر سید طلعت حسین نقوی، ۳۷۷ دہلی، ۱۹۹۰ء۔

[۱۵] "نظیر اکبر آبادی اور اردو شاعری میں واقعیت"، جمہوریت کا آواز "بھٹن گو، کھوری، مشعل نظیر نامہ مرحوم شمس الحق عثمانی، ۱۲۵، دہلی، ۱۹۷۹ء۔

[۱۶] گلستان بے غزاں، میر تقی میر الدین باطن، ۲۵۸، مطبوعہ دہلی ۱۲۵۸ھ/۱۸۷۵ء۔

[۱۷] ازاد کانی بے نظیر، سید محمد عبدالغفور شہباز، ۱۳۳۶ اور ۳۷۸-۳۷۹، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۱ء۔

[۱۸] ایضاً، ۲۳۳

[۱۹] دیوان نظیر اکبر آبادی، مرحوم مرزا فرحت اللہ جیک، ۱۰۴، انجمن ترقی اردو، ہندو دہلی، ۱۹۴۲ء۔

[۲۰] تذکرے بے بہار، خیر الدین دال قلمی، نکل ملو کہ جمیل چاہی کر اپنی، ۱۳۱

[۲۱] طبقات الشعراء، ہندو کریم الدین وٹھان، ۳۹۴ دہلی، ۱۸۳۸ء۔

[۲۲] گلشن بے غار، مصطفیٰ خان شیفتہ، مرحوم کتب علی خاں فائق، ۶۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء۔

[۲۳] احمد مختار، اعظم الدولہ سرور، ۶۷۷-۶۷۸ دہلی، ۱۹۶۱ء۔

[۲۴] گلشن بے غار، خیر الدین خاں خورشیدی، مرحوم ڈاکٹر اسلم فرخی، ۳۲۲، انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی، ۱۹۶۷ء۔

[۲۵] گلستان حسن، مرزا قادر بخش، سید سید بلو، مرحوم نیکل المزمین، دہادی، ۳۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

[۲۶] مجموعہ نظیر، درخت اللہ کام، مرحوم حافظ محمود شیرانی، ۲۸۱، پنجاب بچہ خود دہلی لاہور، ۱۹۳۳ء۔

[۲۷] احمد مختار، گلزار اکبر آبادی، ۴۸-۴۷

[۲۸] گلشن بے غار، نکل ملو کہ، ۱۳۳

- [۲۹] طوفانِ معرکہ زریبا سعادت خاں نامہ مرتبہ مشفق خوجا، ۱۹۵۵ء مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔
- [۳۰] نندہ بدوستانی انگریزی ڈکشنری، ڈاکٹر ایس ڈی پٹیل، جلد ۱ ص ۷۸۸، مطبوعہ بنارس ۱۹۷۹ء۔
- [۳۱] مرتبہ نگاری اور سیراٹس، ڈاکٹر محمد احسن قادری، ص ۷۷-۷۸، ۱۷۱، (بارود) لکھنؤ ۱۹۶۳ء۔
- [۳۲] پیرانِ نظیر اکبر آبادی، مرتبہ مرزا رفیع اللہ بیگ، ناظمین ترقی اردو، دہلی ۱۹۳۲ء۔
- [۳۳] "مقدمہ شعر و شاعری" اختلافِ حسین حافی، ص ۱۳۱۔
- [۳۴] "مکمل شاعر، مصطفیٰ خان شیخو، ص ۱۳۱، (طبع دوم)، مطبع قلمی نول کشور لکھنؤ ۱۹۵۰ء/۱۳۲۸ھ۔
- [۳۵] نندہ بدوستانی انگریزی ڈکشنری، ایس ڈی پٹیل، ص ۷۸۸، بنارس ۱۹۷۹ء۔
- [۳۶] نظیر اکبر آبادی کی کائنات، شمس الرحمن قادری، ص ۳۹۹، مشمولہ نظیر شجائی، مرتبہ ڈاکٹر مرزا اکبر علی بیگ، دلی اکبر محمد علی اثر حیدر آباد ۱۹۸۸ء۔
- [۳۷] درخششِ حجاز، نظیر اکبر آبادی، مشمولہ نظیر نامہ، مرتبہ شمس الحق عثمانی، ص ۲۸۳، دلی ۱۹۷۹ء۔
- [۳۸] انگراؤ نظیر، مرتبہ سلیم خضر، بدوستانی ڈکشنری، مال آباد ۱۹۵۵ء۔
- [۳۹] از غزل گانی، بے نظیر سید محمد عبدالغفور شہباز، ترقی اردو، دہلی دلی دلی ۱۹۸۱ء۔
- [۴۰] نظیر میری نظر میں، انوار الحق، دی، مشمولہ نظیر شجائی، نکولہ پا۔
- [۴۱] نظیر اکبر آبادی اور اردو شاعری میں واقعیت و جمودیت کا آواز، بحثوں گو، کچھوری، مشمولہ نظیر شجائی، نکولہ پا۔
- [۴۲] نظیر اور محام، ڈاکٹر احمد سرور، مشمولہ نظیر شجائی، نکولہ پا۔
- [۴۳] نظیر اکبر آبادی اور ایک خاص روایت کا ارتقاء، احتشام حسین، مشمولہ نظیر شجائی، نکولہ پا۔
- [۴۴] نظیر نامہ، محمود اکبر آبادی، مطبوعہ کراچی ۱۹۷۹ء اور دوح نظیر، محمود اکبر آبادی، مطبوعہ ازبکستان اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۸ء۔

اشاریہ

۱	افراد و اشخاص
۲	کتب و رسائل، مخطوطات و مطبوعات

مرتبہ:

سید معراج جامی

شاہین فتح ربانی

۶۴۵.۵۸۰.۵۴۹.۵۴۵.۵۴۴	آقابالدین (نقی) ۱۵۵
ابوالحسن بن نصرالله مستوفی ۵۴۳	آفرین علی خان ۱۵۶.۸۵۰.۱۱۴
آفتاب خان بهادر نواب ۹۳۴	آفرین لاجوردی ۱۹۹
ابو جعفر منصور ۷۹۰	آقا علی عرف میر آقا میر ۸۵۴
ابو سلطان ۵۵۳	آقا محمد باقر ۲۰۹
ابوطالب ۶۸۴	آخوند خاتون مذاکر ۱۶۵.۱۶۷.۱۵۴.۱۵۸
ابو ۵۵۴	آبی، میر عبدالرحمن ۱۸۹
ابو منصور آبی ۵۴۴	
ابو مسیح علی خان ۸۴۷	
ابو مذاکر محمد علی ۱۰۳۳	
ابو سعید امان ۹۳۴.۷۴۸.۷۴۸	ابراهیم، عارف (غوث نوکس) ۶۴۳
ابوعلی حسین خان ۷۷۰	ابراهیم، حضرت ۴۸۹.۴۷۴
ابو میر ۹۳۰.۹۴۵.۸۴۷.۴۴۵.۴۴۹.۴۴۸.۹۰	ابراهیم خان، شرف الدوله محمد ۸۹۹.۶۰۹
ابو نکستی ۷۴۸.۷۰۸.۴۹۵.۴۹۰.۴۹۸.۴۷۱	ابراهیم سید ۸۱۴
اقتلام حسین، مذاکر ۱۰۴۵.۱۰۴۹.۷۴۸.۷۴۴	ابراهیم، کاظمی محمد ۴۴۷
اقتلام حسین، سید ۱۹۴	ابراهیم، میرزا محمد ۴۱۸.۴۱۷
احمد انوری ۵۵۷.۵۵۵.۵۵۴	ابراهیم، میرزا محمد، نقی محمد ۷۹۰
احسان ۸۴۹	ابراهیم، عادل شاه ۹۸۹.۹۶۰
احسان علی شیخ ۵۵۴	ابراهیم علی، خان بهادر سید محمد ۹۹۹
احسن میرزا ۱۸۷.۱۸۶	ابراهیم، لاکت ۵۵۴
احسن لاجوردی، مذاکر ۱۰۴۴.۱۰۴۵.۴۴۹.۴۴۹.۴۴۹	ابراهیم، یوسف ۸۷۰.۸۶۱
احسن، محسنی، حکیم ۹۴۴.۹۴۴	این، المصطفی ۷۹۰
احقر ۲۰۴	این، حام ۹۸۱
احمد، میرزا ۱۷۴	ایمان، سید محمد ۴۶۴
احمد، میر ۴۴۷	ایمان، میرزا محمد، بن المصطفی ۵۴۴.۵۰۳
احمد، محمد ۴۱۹	ایمان، سواد میرزا ۱۹۹
احمد، یگمائی، سید فرزند ۷۱۸.۷۰۰	ایمان، شهاب الدین، احمد ۸۸۱
احمد حسین، نقی ۶۴۷	ایمان، میرزا محمد، سید ۹۵۹
	ابو الفضل، سلطان ۵۴۴.۵۰۳.۴۷۰.۴۶۷.۴۴۷

۹۳۰۹۱۰۵۹۵۵۹۷۰۳۰۳۰۳۰۳۰۱۹۳
 افسوس، میر شیر علی ۳۳۰، ۳۳۰، ۳۶۷، ۳۶۷، ۳۶۷، ۳۶۷، ۳۶۷، ۳۶۷، ۳۶۷
 ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳
 ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳
 ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳
 ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳
 ۶۸۵، ۵۸۱، ۵۸۱، ۵۸۱، ۵۸۱
 شیخ، مرزا علی میر ۳۹۸
 افضل، حسن، یار خان، حسن، الدور ۸۹۶
 افضل، یک، مرزا ۷۳۰
 اقبال، ڈاکٹر محمد افضل الدین ۸۷۳، ۸۷۳، ۸۷۳
 اقبال، ملا علی اکبر محمد ۳۶۹، ۳۶۹، ۳۶۹
 اقبال، حسن، ڈاکٹر ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳
 ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵
 ۸۷۹
 اکال شاہ ۸۳۷
 اکبر، اکبر علی ۳۸۸
 اکبر بادشاہ، جمال الدین محمد ۳۵۳، ۳۶۷، ۳۶۷، ۳۶۷
 ۱۰۳۳، ۱۰۳۳، ۱۰۳۳
 اکبر، میر علی، ڈاکٹر ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳
 ۳۷۷، ۳۷۷، ۳۷۷، ۳۷۷، ۳۷۷، ۳۷۷، ۳۷۷، ۳۷۷، ۳۷۷
 ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳
 اکبر، مراد علی ۳۶۸
 اکبر الحق، قدوسی، مولانا ۳۳۷
 اکرم الدین، حسن خان ۸۹۳، ۸۹۳
 اکبر علی، میر ۳۳۳
 اکبر، مراد علی ۵۳۸
 اکبر علی، مولوی ۵۵۷، ۵۵۷
 اکبر ۹۸۹

امیر، کسروی، مظفر علی ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۳۵، ۳۳۵
 ۷۷۰
 اشتیاق، مولیٰ اللہ ۵۷۳
 اشرف خان، محمد ۳۱۸، ۳۱۸
 اشرف علی ۵۹۶، ۵۹۶، ۵۹۶
 اشرف، علی علی خان ۳۶۸، ۳۶۸، ۳۶۸، ۳۶۸، ۳۶۸، ۳۶۸، ۳۶۸، ۳۶۸، ۳۶۸
 ۵۸۰، ۵۶۷، ۵۶۷، ۵۶۷
 اشرف، مولیٰ علی ۶۳۷، ۶۳۷
 اشرف، علی ۱۱۴
 اصغر، میرزا علی، مراد ۵۷۴
 اصغر، بکری ۶۳۷
 اصغر، حسین ۷۷۶
 اصغر علی، یک، مرزا ۶۰۶
 اصغر علی خان، مراد ۷۳۱
 اصغر علی خان، نجیم ۹۶۷
 اصغر، گوڑی ۳۳۳
 استنباتی ۸۶۶
 الطبر، میرزا ۶۳۳، ۶۳۳
 الطبری، شہزادہ ۱۰۳۳، ۱۰۳۳
 اتحاد، حسین، نقی ۸۹۳
 اعلیٰ علی خان ۳۶۶
 اکبر، مراد علی ۳۶۸
 اتحاد الحق، قدوسی، مولانا ۳۳۷
 اعظم الدین، حسن خان ۸۹۳، ۸۹۳
 اعلیٰ علی، میر ۳۳۳
 اتحاد، مراد علی ۵۳۸
 اتحاد، علی ۱۸۲
 اتحاد، صدیقی، امیر ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۶

۹۹۵، ۹۸۳، ۹۸۳، ۹۷۹، ۹۵۷، ۹۵۷، ۹۵۷، ۹۵۷، ۹۵۷، ۹۵۷

برکت ۸۸

برہان الملک، خواب ۸۷۱

برہم، حکیم ۹۵۷

برہم، ۵۳۳، ۵۳۳، ۵۳۳

نسل ۳۷۱

نسل، مہر حسن ۸۳۰

بشیر، خواب ۶۳۶

بہارِ خاں، خوابِ خانِ عالم ۳۵۲

بہارِ خاں، ۳۵۲، ۳۵۲، ۳۵۲، ۳۵۲

بہارِ خاں، ۸۸۱

بہارِ خاں، ۱۰۳۱، ۱۰۳۱

بہارِ خاں، ۳۵۲، ۳۵۲

بہارِ خاں، (کتاب) ۳۵۹

بہارِ خاں، ۷۹۳، ۷۹۳

بلخ، مرزا، ۶۷۶

بلخ، مرزا، ۱۸۶

بلخ، مرزا، ۸۸۰

بلخ، ۱۰۰۹

بلخ، ۶۹۶

بلخ، ۳۵۱

بلخ، ۳۵۱

بلخ، ۷۹۳

بلخ، ۷۹۳

بلخ، ۸۶۳

بلخ، ۱۳۷

بلخ، ۷۹۳

بلخ، ۱۸۱

بلخ، ۳۸۳

بہارِ خاں، ۷۹۳

بہارِ خاں، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳

۸۷۱

بہارِ خاں، ۱۰۳۱، ۱۰۳۱

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳

بہارِ خاں، ۱۰۳۱، ۱۰۳۱

بہارِ خاں، ۸۷۱

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰، ۱۸۰، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۵۳۳

بہارِ خاں، ۱۸۰، ۱۸۰، ۱۸۰، ۱۸۰، ۱۸۰، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

بہارِ خاں، ۱۸۰

۶۶۰ خورما و پاپا

۵۳۵، ۵۳۵، ۵۳۳، ۵۱۵، ۵۱۳

۶۳۶، ۶۱۸، ۶۱۷

۳۶۹، ۳۴۹، ۱۰۴، ۷۰

۳۸۳، ۳۸۸، ۳۸۱، ۳۷۹، ۳۷۸، ۳۷۷، ۳۷۶، ۳۷۵

۳۸۳

۱۸۰ پیدائش مراد آبادی، پیدائش شاہ

۲۹۹ پری حسن خاں

۵۰۹ پرم چند، ششی

۵۳۵، ۵۳۳ چڑیا چھب

۳۷۳ بھن

۹۸۹ بزارخان

۳۴۱ بدگیر

۶۲۳ بدگشاہ

ت

۵۷۷، ۵۷۶، ۳۵۰، ۴۰۳ تاباں، میرمہاگی

۵۱۵، ۵۱۵، ۵۰۷، ۴۹۹، ۴۵۳، ۴۴۱ تاری چن تر

۸۷۰، ۸۶۳، ۵۸۰، ۵۴۲ تاج، امتیاز علی

۷۸۵ تاج الدین حسین خاں

۵۰۳ تاج الدین شعیب المکی

۶۸۵، ۳۵۴ تاسف، میر سید حسین علی

۹۸۹، ۹۷۱، ۶۲۳ تان بین

۵۷۴ تاسف

۲۰۹ تاسف

۶۲۳ تاجی، آقا محمد (کارلی)

۱۸۱ جسم کا شمیری

۵۷۱ جلی سید زادہ علی

۳۶۳، ۵۶ جلی، میر محمد حسن

۷۳ جلی، محمد عظیم

۶۳۷ جلی، حسین خاں انواب (عرفیت سلطان مرزا)

۹۷۷، ۴۱۲ حسین مروری

۵۸۱، ۴۳۸، ۴۳۷ حسین، میر محمد حسین عطا خاں

۶۳۶، ۶۲۳، ۵۹۸، ۵۹۶، ۵۹۴، ۵۹۰، ۵۸۶، ۵۸۵

۶۶۶، ۶۶۵

۵۵۳، ۵۵۲ قراب علی، بدلولی

۷۶۶، ۵۸۸ رقی، محمد علی خاں مرزا امیر

۳۶۰، ۳۵۳، ۳۰۶ رقی، یحیٰی رام

۳۰۰ سلیم، سلام اللہ

۹۸۱ سلیم، شعیب امیر اللہ

۹۱۸ سلیم، سہیل، شعیب انوار حسین

۲۰۸ حسین، سعادت علی

۷۳ قصور محمد عاشق

۱۱۴ قادی اللہ، سید

۵۶۵ قادی حسن علی، حکیم سید محمد

۴۸۷ قادی خاں، آقا

۷۹۴، ۱۱۵ قادی خاں، مرزا

۹۵۶ قناد، شعیب رام سہائے

۶۶۹، ۶۸۸، ۶۶۷، ۴۳۸، ۴۳۷، ۵۴ قناد، محمد یحییٰ

۵۸۰ قناد، رام

۸۵۰، ۸۴۸ قناد، شہزادہ شیر اللہ علی

۵۴۳، ۵۱۵، ۴۶۵، ۴۳۸، ۴۳۱ قناد، محمد علی، پیر

۵۵۵، ۵۵۱، ۵۴۸، ۵۴۵، ۵۴۳، ۵۳۸، ۵۳۷، ۵۳۳

۵۷۹، ۵۶۷، ۵۶۵، ۵۶۴، ۵۵۹، ۵۵۷

۴۳۳ قناد، محمد

۹۴۷ قناد، محمد، آقا

۶۰۵۰۵۹۹، ۵۹۵۰۵۹۵، ۵۹۵۰۵۹۸، ۵۵۵۰۵۵۱، ۵۳۳
۶۳۱، ۶۳۴، ۶۶۴، ۷۱۷، ۷۱۹، ۷۳۸، ۸۳۹، ۸۵۱
۹۵۸، ۹۶۹
نیل نقوی ۵۳۸
نقی، جان صاحب (رہنما) ۹۵۸
نور مرزا علی ۳۵۸
نور مرزا کاظم علی ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸،

خان، اشرف خان ۱۸۵

خان، بہاولپور محمد خان ۲۲۲

خان، خٹاں، یوسف خیل ۵۱۹

خاندان خیل، ڈاکٹر محمد ۲۵۱

خاندان، شیخ ۶۷۵، ۶۷۴

خاندان، حضرت شاہ افضل ۲۵۱، ۲۴۶

خاندان، خٹاں ۲۴۸، ۲۴۷، ۲۴۶، ۲۴۵

خاندان، انجمن، حضرت ۶۸۳

خاندان، ایک ۲۸۲

خاندان، امیر ۲۵۸، ۲۵۷، ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۴، ۲۵۳، ۲۵۲، ۲۵۱

۱۰۰۴، ۵۷۵، ۵۶۶، ۵۶۵، ۵۶۴

حضرت، حضرت ۳۶۵

حضرت، خٹاں ۶۴۷

خلیق، میر مستقیم ۲۸۷، ۲۸۶، ۲۸۵، ۲۸۴، ۲۸۳، ۲۸۲، ۲۸۱

۸۷۱، ۷۵۰، ۷۴۹، ۷۴۸، ۷۴۷

خلیق ۹۰۳

خلیق، علی ابراہیم خان ۲۵۳، ۲۵۲، ۱۰۳، ۱۰۲، ۷۵

۵۳۸، ۵۳۷، ۵۳۶

خلیق، محمد منصور سعید المرح ۵۵۰، ۵۴۹

خلیق، میر دوست علی ۹۲۵، ۷۴۳، ۷۴۲

خلیق، احمد صدیقی ۳۳۶، ۳۳۵

خلیق، الرحمن اعظمی ۷۹۳، ۷۷۸، ۷۷۷، ۷۷۶

خلیق، الرحمن داؤدی ۶۴۸، ۵۹۵، ۴۹۸، ۴۹۷، ۴۹۶

۱۰۳۱، ۹۴۰، ۹۳۹، ۹۳۸، ۹۳۷

خیر، خٹاں، خٹاں ۱۰۰۵، ۱۰۰۴، ۱۰۰۳، ۱۰۰۲، ۱۰۰۱

خوب، حسین المودودی، کساری، پشٹی ۶۳۶، ۹۰

خوب، نظام الدین، احمد (فقیر صاحب)، سعید ۶۳۶

خوب، محمد پشٹی ۱۰۰۳

خوشید ۸۷۰

خوشید علی، سعید ۹۰۹

خوشید علی، مرزا احاط علی، یک سر ۸۱۰

خوشید علی، نصر اللہ خان ۸۰۸، ۷۹۵، ۷۹۴، ۷۹۳

خیالی، رام ۲۶۵

خیراتی، (چنگ ساز) ۶۴۳

خیر اللہ، حکیم ۵۹۵، ۵۸۸، ۵۸۷

و

دارالعلوم ۶۱۰، ۶۰۹

دارالعلوم، ۸۳۳، ۸۳۲، ۸۳۱، ۸۳۰، ۸۲۹، ۸۲۸، ۸۲۷

۱۰۴۷، ۸۷۵، ۸۷۴

دارالعلوم، میر سعید ۲۸۳

دارالعلوم، بہاولپور، ۵۹۵، ۵۹۴

دارالعلوم، مرزا اسحاق سعید علی ۸۳۱، ۸۳۰، ۸۲۹، ۸۲۸، ۸۲۷

۸۲۶، ۸۲۵، ۸۲۴، ۸۲۳، ۸۲۲، ۸۲۱، ۸۲۰، ۸۱۹

۹۸۸، ۹۸۷

دارالعلوم، ۸۷۵، ۸۷۴، ۸۷۳، ۸۷۲، ۸۷۱، ۸۷۰

۸۷۵، ۸۷۴، ۸۷۳، ۸۷۲، ۸۷۱، ۸۷۰، ۸۶۹

۸۶۸، ۸۶۷، ۸۶۶، ۸۶۵، ۸۶۴، ۸۶۳

۸۶۲، ۸۶۱، ۸۶۰، ۸۵۹، ۸۵۸، ۸۵۷

۸۵۶، ۸۵۵، ۸۵۴، ۸۵۳، ۸۵۲

۸۵۱، ۸۵۰، ۸۴۹، ۸۴۸، ۸۴۷

۸۷۵، ۸۷۴، ۸۷۳، ۸۷۲

دارالعلوم، ۸۷۵

دارالعلوم ۳۷۱

دارالعلوم، محمد عابد ۲۸۸، ۲۸۷

دارالعلوم ۵۶۴

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

رحمۃ اللہ علیہ

ز

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زادہ اللہ علیہ

زیرا ۲۰۹

زمین آبادی ۱۸۳۶، ۱۸۳۷، ۱۸۳۸، ۱۸۳۹

زمین آبادی ۱۸۳۶، ۱۸۳۷، ۱۸۳۸، ۱۸۳۹

س

ساحل بنگالی ۹۵۲

ساک ۸۲۸

ساک ۲۰۹

ساک ۸۲۲

ساک ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵

ساک ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵

ساک ۲۰۹

ساک ۱۵۵

ساک ۹۵۲، ۹۵۳

ساک ۹۹۲، ۹۹۳

ساک ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱

ساک ۱۰۰۸

ساک ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲

ساک ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲

ساک ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵

ساک ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵

ساک ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵

ساک ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵

ساک ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵

ساک ۶۵۲، ۶۵۳

ساک ۵۵۰

ساک ۱۵۲

ساک ۵۰۵

ساک ۱۰۰۵

ساک ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳

ساک ۳۳۸، ۳۳۹

ساک ۶۳۹، ۶۴۰

ساک ۱۸۹

ساک ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶

ساک ۲۶۳

ساک ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹

ساک ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲

ساک ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴

ساک ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱

ساک ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳

ساک ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵

ساک ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲

ساک ۳۵۲

ساک ۳۶۳، ۳۶۴

ساک ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵

ساک ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲

ساک ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵

ساک ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱

ساک ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵

ساک ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲

ساک ۳۶۳

ساک ۳۶۸

ساک ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵

ساک ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴

ساک ۸۵۲، ۸۵۳

ساک ۵۴۹

ساک ۳۶۸

شیر شاہ عالم

شیریں جنگ ۳۴

شیخو انواب مصطفیٰ خان ۸۲، ۱۰۵، ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۳۹

۳۴۶، ۳۵۹، ۳۵۷، ۳۵۴، ۳۴۷، ۳۴۵، ۳۴۱، ۳۳۹

۳۲۵، ۳۲۸، ۳۲۷، ۳۲۴، ۳۲۳، ۳۲۱، ۳۱۹، ۳۱۷، ۳۱۵

۳۱۴، ۳۱۲، ۳۱۰، ۳۰۸، ۳۰۶، ۳۰۴، ۳۰۲، ۳۰۰، ۲۹۸، ۲۹۶

۲۹۵، ۲۹۳، ۲۹۱، ۲۸۹، ۲۸۷، ۲۸۵، ۲۸۳، ۲۸۱

۲۸۰، ۲۷۸، ۲۷۶، ۲۷۴، ۲۷۲، ۲۷۰، ۲۶۸، ۲۶۶، ۲۶۴

۲۶۳، ۲۶۱، ۲۵۹، ۲۵۷، ۲۵۵، ۲۵۳، ۲۵۱، ۲۴۹، ۲۴۷

۲۴۵، ۲۴۳، ۲۴۱، ۲۳۹، ۲۳۷، ۲۳۵، ۲۳۳، ۲۳۱

۲۳۰، ۲۲۸، ۲۲۶، ۲۲۴، ۲۲۲، ۲۲۰، ۲۱۸، ۲۱۶، ۲۱۴

ص

صاحب دولتی، مرزا قادر بخش ۲۸۶، ۳۳۵، ۳۳۴، ۳۳۳

۳۳۲، ۳۳۱، ۳۳۰، ۳۲۹، ۳۲۸، ۳۲۷، ۳۲۶، ۳۲۵، ۳۲۴

۳۲۳، ۳۲۲، ۳۲۱، ۳۲۰، ۳۱۹، ۳۱۸، ۳۱۷، ۳۱۶، ۳۱۵

صاحب، جرجز جرجز ۸۹۴

صاحبقران ۲۹۹

صادق ۲۸۰، ۵۲

صادق ترک، آ. آ. ۵۱۲

صادق علی خان، انواب ۳۵۴

صالح، مرزا کاظم علی ۷۳

صاحب، حمزہ بی ۲۳۱، ۳۲۵، ۳۲۴، ۳۲۳، ۳۲۲، ۳۲۱، ۳۲۰، ۳۱۹، ۳۱۸، ۳۱۷، ۳۱۶

۳۱۵، ۳۱۴، ۳۱۳، ۳۱۲، ۳۱۱، ۳۱۰، ۳۰۹، ۳۰۸، ۳۰۷، ۳۰۶

صبا، لالہ کاظمی ۲۰۴، ۱۸۵، ۱۷۱

صبا، محمد مظفر حسین ۳۹۵، ۳۸۸، ۳۸۷، ۳۸۶، ۳۸۵، ۳۸۴، ۳۸۳، ۳۸۲

۳۸۱، ۳۸۰، ۳۷۹، ۳۷۸، ۳۷۷، ۳۷۶، ۳۷۵، ۳۷۴، ۳۷۳، ۳۷۲

۳۷۱، ۳۷۰، ۳۶۹، ۳۶۸، ۳۶۷، ۳۶۶، ۳۶۵، ۳۶۴، ۳۶۳، ۳۶۲

صدر، میر محمد صدیق ۱۹۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴

صدرالحی، ڈاکٹر ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴

۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹

صدرالحی، جاوید، ڈاکٹر ۳۹۸

صدرالحی، حسن خان ۳۹۵، ۳۸۸، ۳۸۷، ۳۸۶، ۳۸۵، ۳۸۴، ۳۸۳، ۳۸۲

۳۸۱، ۳۸۰، ۳۷۹، ۳۷۸، ۳۷۷، ۳۷۶، ۳۷۵، ۳۷۴، ۳۷۳

صفائی، مرزا صفی الدین خان ۱۹۹

صفور جنگ ۷۹۳

صفور مرزا، چوری ۷۸۳

صفیر، بنگالی، سید فرید احمد ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸

۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹

۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹

۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹

۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸

۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷

۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵

صبائی، امام بخش ۸۴۸، ۸۴۹

ض

ضابطہ خان ۱۸۰

ضابطہ، میر غلام حسین ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸

ضامن، کلثومی ۹۴۷

ضمیر ۱۹۴

ضمیر، میر مظفر حسین ۸۱۵، ۷۷۸، ۵۷۷، ۵۷۶، ۵۷۵، ۵۷۴، ۵۷۳، ۵۷۲

ضیاء، دولت علی ۸۸۱

ضیاء الدین خان ۶۱۸

ضیاء الدین، بخش ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱

ضمیمہ جنگ ۳۷۸

فائق نور الدین ۸۳۹

فتح علی پستان ۲۲۳

فتوحہ ۲۰۰

فقر الدین ہمدانی ۱۹۸، ۱۹۹، ۱۹۸، ۱۹۰

فقر الدین احمد سید ۸۶۳

فقر الدین احمد خاں، بخاری الملک (مرزا جعفر)، نقاب

۶۷۹، ۵۱۸، ۵۱۴، ۴۵۴، ۴۰۹، ۱۱۳

فدائی خاں ۵۲۵

فدوی لاہوری ۲۳۰، ۲۰۶، ۴۰۵، ۱۸۰

فراق، شاعر ۵۳، ۵۷، ۶۱، ۷۰، ۷۸، ۱۶۹، ۱۸۱

۸۲۸، ۴۲۸، ۴۵۰، ۴۲۸

فراق، خواجہ بہادر حسین ۶۷۷

فراق گورکھپوری ۱۹۲، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۳۸، ۳۸۰، ۷۳۶، ۷۳۶

۹۳۴، ۷۳۷

فرانسس لیڈن، پروفیسر ۴۴۱، ۴۴۰

فرحت اللہ بیگ، مرزا ۱۰۰۶، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲

۱۰۳۳

فرخ، مرزا ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷

فرخ، نقاب الامام، روضہ ۱۰۸، ۴۸۵

فرخ سیر ۱۰۶، ۴۱۰، ۵۴۵، ۵۵۸، ۵۶۵، ۸۶۵

فرشتہ بی (مخالف) ۳۰۳

فروری، ۸۱۵، ۴۴۲، ۴۴۱

فرمان فتح پوری ۷۶۳، ۷۶۹، ۸۰۸، ۸۷۰، ۸۷۹

۹۳۰، ۹۰۹

فروغ، بیست علی خاں ۶۰۵، ۶۰۰

فرواد ۴۸۱، ۴۷۳

فرید الدین، شیخ ۵۲۸

فرید الدین، قطار ۸۴۸، ۸۲۹

فصیح، پندت و حیا، مرزا ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸

فصیح، مرزا، جعفر علی ۶۷۷، ۴۰۹

فضل اللہ، مولوی ۵۳۶، ۵۰۷

فضل حق خیر آبادی ۷۳۱

فضل علی، سیر ۲۲۳

فضل علی خاں، اقامت الدولہ ۷۸۰، ۷۸۵، ۷۸۵

فضلی ۶۳۹

فخاں، اشرف علی خاں ۲۰۳

غلانی ۴۷۷

فقیر، خواجہ محمد ۷۷۹

فقیر محمد ۸۲۵

فقیر، میر، شمس الدین ۹۹۰، ۴۰۰

فقیر، میر، قزوینی علی ۱۹۹

قلب سنی، سیر ۶۵۶

قلک، میر، سجاد حسین ۸۲۴

قلوب، ڈی ای کرال ۴۱۹

فیض، سید محمد تقی ۸۵۱

فیض، فیض احمد ۸۷۷، ۴۴۳

فیض، مولوی محمد ۸۲۹

فیض اللہ خاں، نقاب ۶۰۰

فیض، مولوی، سیر، معین الدین ۸۲۹

فیض علی، سیر ۸۸۸

فیض علی بیگ، مرزا ۸۱۰

فیضی ۹۴۴، ۱۶۵

فیضان (ڈاکٹر ایس ڈی) ۱۰۳، ۴۴۲، ۴۵۴، ۴۸۵

۴۴۲، ۴۵۴، ۵۶۴، ۶۳۷، ۷۱۶، ۷۱۹، ۷۸۴، ۷۹۴

۸۸۹، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶

مکتبہ اسلامیہ ۳۱۵

مکتبہ اعلیٰ عالم (ملک) ۸۹۶، ۸۹۳

کتاب خانہ ۹۵۰، ۹۳۸، ۹

کریم الدین، مفتی ۳۵۲، ۳۵۳، ۱۰۳، ۷۰

۶۷۶، ۶۳۰، ۵۶۳، ۵۵۳، ۳۵۲، ۳۳۶، ۳۸۵، ۳۸۳

۸۸۹، ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳

۱۰۳۶، ۱۰۱۰، ۱۰۰۷، ۸۸۹

کریم اللہ، نواب ۹۳

کتاب خانہ لاہور ۲۹۲

کتاب ۱۳۳

کتاب ۶۲۳

کتاب حسن خاں ۷۹۳

کتاب علی خان، نواب ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳، ۷۹۳

۸۹۳

کتاب صاحب (کاملاً ران چیل) ۸۹۳، ۸۹۳

تکیم ۷۰۰، ۶۶۸

تکیم، میر تقی حسین ۲۷۸، ۲۰۵، ۲۰۰

تکیم الدین احمد، ۵۴۲، ۳۸۸، ۳۷۶، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۲

۱۰۴۹، ۱۰۰۱، ۹۹۹، ۶۴۳، ۶۳۰، ۵۶۷، ۵۶۳، ۵۴۲

۱۰۴۲

کمال، آغا میر ۱۰۹

کشمیری، میر خان ۲۵۱

کشمیر ۸۱۶

کشمیر ۱۰۳۶، ۱۰۱۱، ۹۹۹، ۹۹۵

کتاب قدس، امجدی مرزا ۹۹۷، ۹۹۷، ۹۹۴، ۹۵۶

۱۰۰۰، ۹۹۹، ۹۹۸، ۹۹۶، ۹۸۱

کتاب علی، نواب حکیم ۸۹۳

کتاب بروک ۵۰۶، ۴۹۰

کتاب خانہ ۳۳۷، ۳۸۵

کشمیر، خاں ۴۷۲

کشمیر، خاں، مفتی ۶۷۷

کشمیری، چغتای، میرزا، مفتی ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳

کشمیری، چغتای، میرزا، مفتی ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳

کشمیری، چغتای، میرزا، مفتی ۷۷۳، ۷۷۳، ۷۷۳

گ

گاز، کتب خانہ ۵۰۱، ۳۸۹، ۳۸۸، ۳۷۳، ۳۷۳، ۳۷۳

۶۰۹، ۵۷۱، ۵۶۷، ۵۶۳، ۵۴۲، ۵۴۵، ۵۰۷، ۵۰۶

۹۵۸، ۹۳۳، ۹۲۹، ۹۱۵، ۹۰۸، ۶۵۷، ۶۳۳، ۶۳۱، ۶۳۰

کتاب، نواب ۳۳۸

کشمیری، ۴۰۳

کشمیری، ۴۷۲

کشمیری، ۱۸۷، ۱۸۶، ۱۳۵، ۱۳۴، ۵۴

کشمیری، ۵۵۱

کشمیری، ۸۵۸، ۸۴۳

کشمیری، ۴۳۱، ۴۳۸، ۴۳۳، ۴۳۸، ۴۳۸

۴۷۲، ۴۶۸، ۴۶۵، ۴۶۳، ۴۵۲، ۴۵۰، ۴۴۵، ۴۳۹

۵۰۷، ۵۰۶، ۵۰۵، ۵۰۴، ۴۹۸، ۴۹۶، ۴۹۰، ۴۸۷، ۴۸۴

۵۴۸، ۵۴۳، ۵۴۳، ۵۴۳، ۵۴۳، ۵۴۳، ۵۴۳، ۵۴۳

۵۷۲، ۵۷۰، ۵۶۷، ۵۵۱، ۵۴۶، ۵۴۵، ۵۴۳

۵۷۲، ۵۷۱، ۵۷۰، ۵۶۹، ۵۶۷، ۵۶۵، ۵۶۳

۹۰۸، ۸۴۹، ۶۴۱، ۵۸۶

کشمیری، ۴۰۳

کشمیری، ۴۱۵

کشمیری، ۹۰۶

مکتبہ مولوی ۶۴۳

مکتبہ مسٹر ۵۴۴

مکتبہ (میکلورڈ) ۸۵۳

مکتبہ مولوی ۹۷۹

مکتبہ ۳۷۱

مکتبہ ۸۵۸

مکتبہ ۴۸۱، ۴۷۳

مکتبہ ۸۴۸، ۸۱۸، ۷۵۵

مکتبہ گورکھپوری ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۴۴، ۹۳۳، ۸۸۸، ۸۴۱، ۸۳۱

۱۰۳۳، ۱۰۳۱، ۱۰۲۹، ۱۰۲۸، ۱۰۲۷

مکتبہ شیخ محمد علی ۶۹۰

مکتبہ نظام الملک ۹۹۰، ۹۸۹، ۹۸۸، ۹۸۷

مکتبہ مولوی ۷۳

مکتبہ انشہا ۳۱۹

مکتبہ ولی اللہ ۱۰۱۱، ۱۰۱۰، ۱۰۰۹، ۱۰۰۸، ۱۰۰۷، ۱۰۰۶، ۱۰۰۵، ۱۰۰۴، ۱۰۰۳، ۱۰۰۲، ۱۰۰۱، ۱۰۰۰

۴۵۷، ۴۵۶، ۴۵۵، ۴۵۴، ۴۵۳، ۴۵۲، ۴۵۱، ۴۵۰، ۴۴۹، ۴۴۸، ۴۴۷، ۴۴۶، ۴۴۵، ۴۴۴، ۴۴۳، ۴۴۲، ۴۴۱، ۴۴۰

۴۸۱

مکتبہ، نواب محبت خان ۹۵۰، ۹۴۹، ۹۴۸، ۹۴۷، ۹۴۶، ۹۴۵، ۹۴۴، ۹۴۳، ۹۴۲، ۹۴۱، ۹۴۰

۴۸۸، ۴۸۷، ۴۸۶

مکتبہ الہی ۴۴۱

مکتبہ عالم، قشتی ۴۷۷

مکتبہ، مرزا ۶۷۷، ۶۷۶، ۶۷۵، ۶۷۴، ۶۷۳، ۶۷۲، ۶۷۱، ۶۷۰

مکتبہ کاگوری ۷۳

مکتبہ نکستوی، حسن علی ۵۸۸، ۵۸۷، ۵۸۶، ۵۸۵، ۵۸۴، ۵۸۳، ۵۸۲، ۵۸۱، ۵۸۰

۷۵۰، ۷۴۹، ۷۴۸، ۷۴۷، ۷۴۶، ۷۴۵، ۷۴۴، ۷۴۳، ۷۴۲، ۷۴۱، ۷۴۰

۸۴۳، ۸۴۲، ۸۴۱، ۸۴۰، ۸۳۹، ۸۳۸، ۸۳۷، ۸۳۶، ۸۳۵، ۸۳۴، ۸۳۳، ۸۳۲، ۸۳۱، ۸۳۰

۹۴۳، ۹۴۲، ۹۴۱، ۹۴۰، ۹۳۹، ۹۳۸، ۹۳۷، ۹۳۶، ۹۳۵، ۹۳۴، ۹۳۳، ۹۳۲، ۹۳۱، ۹۳۰

مکتبہ، حسن علی ۷۷

مکتبہ، مرزا علی الہی ۳۰۴۵۰

مکتبہ مولوی ۳۹۸

مکتبہ مولوی، علی اللہ علیہ وسلم، حضرت ۶۸۶، ۶۸۵، ۵۱۵

۹۸۸، ۹۸۷، ۹۸۶، ۹۸۵، ۹۸۴، ۹۸۳، ۹۸۲، ۹۸۱، ۹۸۰

مکتبہ، نجیم سید ۴۱۰

مکتبہ، مرزا ۴۷۰

مکتبہ، نجیم (مکتبہ مولوی خان) ۴۴۷

مکتبہ مولوی، سید ۴۷۳، ۴۷۲، ۴۷۱، ۴۷۰

مکتبہ آزاد، نواب سید ۸۴۳

مکتبہ، مرزا خان ۶۹۰

مکتبہ، علی ۵۸۰

مکتبہ، علی ۸۴۱، ۸۴۰

مکتبہ، حسین ۱۹۹

مکتبہ، حسین اللہ علیہ، سید ۱۹۸

مکتبہ، علی (قوال) ۶۸۰

مکتبہ، مرزا ۴۷۷، ۴۷۶، ۴۷۵، ۴۷۴، ۴۷۳، ۴۷۲، ۴۷۱، ۴۷۰

۹۷۷، ۹۷۶، ۹۷۵، ۹۷۴

مکتبہ، علی ۳۳۰

مکتبہ، علی، مرزا ۳۶۹، ۳۶۸، ۳۶۷

مکتبہ، علی خان، نواب ۱۰۰۷

مکتبہ، علی، فرید خان، نواب ۴۷۰

مکتبہ، علی شاہ (اورنگ کے بادشاہ) ۶۸۳، ۶۸۲، ۶۸۱، ۶۸۰

مکتبہ، علی شاہ (مکتبہ علی خان) ۷۷۷، ۷۷۶، ۷۷۵، ۷۷۴، ۷۷۳، ۷۷۲، ۷۷۱، ۷۷۰

مکتبہ، علی، علی خان، نواب ۸۹۳، ۸۹۲، ۸۹۱، ۸۹۰

مکتبہ، علی، علی خان، نواب ۶۴۳، ۶۴۲، ۶۴۱، ۶۴۰

مکتبہ، علی، علی خان، نواب ۸۴۲

مکتبہ، علی، علی خان، نواب ۴۱۸، ۴۱۷، ۴۱۶

مکتبہ، علی، علی خان، نواب ۴۴۵، ۴۴۴، ۴۴۳، ۴۴۲، ۴۴۱، ۴۴۰

[illegible]

۹۸۸، ۷۸۹	۳۷۲، ۳۷۳، ۳۸۲، ۳۸۰، ۳۷۷، ۳۷۵، ۳۷۴
میرزا محمد رضا ۸۵۷، ۸۳۵، ۸۳۱	۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۵، ۳۹۹، ۳۹۸، ۳۹۱، ۳۹۰
معروف، نواب الہی بخش ۳۹۹، ۳۹۸، ۳۹۴، ۳۹۱	۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۹، ۳۹۸، ۳۹۱، ۳۹۰
۳۳۵، ۳۳۸، ۳۰۳	۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷
معزز قیصر ۸۰۹، ۸۰۸، ۸۰۷	۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳
معظم علی شہیدی، میر ۶۰۰	۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹
مسکین الحق، ملا کٹر ۵۸۱، ۵۳۳، ۵۱۵، ۳۳۶	۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶
مغل ۵۰	۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲
مظفر علی خاں، مرزا ۳۳۹	۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸
مظفر علی، نیکم ۳۸۲	۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴
مفضل ۶۹۰	۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰
مظفر، میر محمد علی ۳۰۹	۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶
مقبول، مقبول بی ۳۳۰، ۳۳۵	۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲
مقبول الدولہ، کپتان ۷۳۴	۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸
مقبول دکنی ۳۵۵	۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴
مکین ۳۰۰	۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰
محمد، بن علی، العوجا ۶۹۰	۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶
ملک محمد جانی ۳۳۷	۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲
ملک نیکم ۳۵۴	۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸
ملک کشور ۹۵۸	۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴
ممتاز، کام علی ۵۶۳، ۵۳۵	۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰
ممتاز الدولہ، رچہ پان کن بہار ۱۹۹	۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶
ممتاز بریلوی، عبدالملک ۶۰۰	۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲
ممتاز جہاں، نواب اکمل گل ۹۹۳، ۹۹۵، ۹۹۱	۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸
ممتاز حسین ۷۷۲	۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴
ممنون، میر نظام الدین ۵۱۸، ۵۳۳	۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰
من سکھ رائے ۱۰۰۹	۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶
منہ، قمر الدین ۳۷۸، ۳۰۳، ۳۰۰، ۱۰۷	۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲

[illegible]

۱۰۶۵

میر علی (مرثیہ خواں) ۶۴۴

میر کا چاں ۶۴۳

میر کا بی ۳۸۸

میر تقی (پاکے) ۸۱۸

میر تقی ۱۱۴

میرزا بی ۹۸۹

میرزا بی خمس المثنیٰ ۱۰۰۳

میرزا بی صاحب ۶۷۶، ۶۸۱، ۶۹۱

میرزا بی صاحب ۳۰۸

میرزا بی بی ۵۳۶

ن

نہم، راشد ۱۳۹

نہی ۶۹۷، ۱۹۵، ۱۳۶، ۳۰۳، ۴۴۰، ۴۴۹، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷

نور، گل، حسین خاں ۱۷۱، ۶۷۳، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹

۶۹۳، ۶۹۷، ۷۰۸، ۷۱۱، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸

۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸

۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳

نور ۵۸۴

نور شاہ ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷

۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲

نور کا کردی ۱۰۳۰

نور کا کردی ۵۵۵

نور کا کردی (عبداللہ) ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴

۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳

۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱

۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹

۱۰۶۵، ۱۰۶۶

نور کا کردی (پاکے) ۸۳۰

نور، سعادت خان ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲

۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱

۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹

۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸

۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶

۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳

۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰

۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷

۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳

۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹

۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵

۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱

۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷

۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳

نور کا کردی ۳۰۹

نور کا کردی ۵۵۶

نور کا کردی ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹

۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴

نور کا کردی ۳۳۹

نور کا کردی ۴۴۵، ۴۴۶

تاجک کرمانی کتب خطی ۸۳۰

تاجک کرمانی کتب خطی ۵۵۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۸۹

تاجک کرمانی کتب خطی ۲۰۳۱۹۵۱۸۱

تاجک کرمانی کتب خطی ۸۷۰

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۸۹

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۹۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۹۸۹

تاجک کرمانی کتب خطی ۹۸۹

تاجک کرمانی کتب خطی ۲۷۸

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۸۹، ۳۸۵، ۲۰۵، ۱۸۱

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۸۹، ۱۹۵، ۱۰۵، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۵۷۸، ۵۷۸، ۳۳۵

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۵۲

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۸۹، ۳۸۹، ۱۹۶، ۱۱۳، ۱۰۷، ۱۱۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۳۶، ۳۳۶

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۸۸

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۵۸

تاجک کرمانی کتب خطی ۵۳۹

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۸۹۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۹۸۷، ۹۸۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۹۸۷، ۹۸۷، ۹۸۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۰۳، ۱۱۱

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۷۷، ۷۷۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۸۳۷، ۸۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۵۰۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۱۰۳۱، ۳۵۵، ۳۶۷، ۳۵۹

تاجک کرمانی کتب خطی ۵۰۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۸۹

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۸۸۱

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۹۵

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۱۳

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۳۳۷، ۳۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

تاجک کرمانی کتب خطی ۷۳۷، ۷۳۷، ۷۳۷

۳۹۲ نور	۸۶۹
نورالحسن خاں، سید ۷۹۳، ۷۸۳، ۳۸۸	نظر ابوبکر داسے ۲۶۳
نورالحسن نقوی، ڈاکٹر ۱۷۰، ۱۹۳، ۱۹۵، ۵۷۹، ۳۸۰	نظریک بکر ۵۸۲
۷۳۵، ۳۴۵، ۶۷۹، ۷۱۹، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹	نظری علی ہوائی، ڈاکٹر ۱۸۹
نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر ۱۰۵، ۲۳۵، ۲۳۸، ۳۹۵	نظم آغا حسن ۹۳۳
نور اللہ شاہ، سید ۱۰۶	نظم شاہ علی، سید علی حیدر ۸۳۳، ۸۹۹، ۳۰۲، ۹۰۵، ۹۰۵
نور محمد، کاغذی ۳۳۷	۹۵۹
نوشیرواں عادل ۵۳۳، ۵۳۳	نظیری غوثی، چری، سولہ ۳۰۲، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳
نوش ۳۶۵	نیم، غرضیم ۱۸۰
نول کشور، شقی ۶۱۸	نیم احمد، ڈاکٹر ۱۰۵، ۷۶۹
نہال چند لاکھوری ۳۱۷، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۳، ۵۳۳	نیم الدین، ڈاکٹر سید ۶۳، ۱۵۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱
۵۹۳، ۵۹۳، ۵۹۳، ۵۹۳، ۵۹۳، ۵۹۳، ۵۹۳	۱۷۲
نیا، میرزا فضل شاہ ۲۹۰	نیم شاہ، میرزا ۱۸۹، ۱۸۳، ۳۱۹
نیا، دہلوی، حکمت اللہ ۵۸۱، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷	نیر، نقوی ۹۲۷
۵۹۸، ۵۹۹، ۵۹۹	نکبت دہلوی ۸۶۳، ۸۷۷
نیا، فتح پوری ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱	نظمی، یکم ۱۱۲
نیر مسعود، ڈاکٹر ۷۰۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۳۹، ۷۳۹، ۷۳۹	نوا، علیہ الرحمہ ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
نیرودہ شاہ ۸۳۶، ۸۳۶	نواب جان، شقی ۸۹۳
نیم چند، کھتری ۵۶۶	نواب جلال الدین، بہادر ۲۶۳
و	نواب دلاور بنگ ۳۳۳، ۳۳۳
داجہ، شیخ محمد علی ۳۰۵، ۳۰۵	نواب ذوالفقار الدولہ ۱۹۸، ۳۷۹
دارت، شقی بکر ۵۸۰	نواب سالار بنگ ۹۶۷
دارت علی، حافظہ ۷۷۵، ۷۷۵، ۷۷۵	نواب نقیب الدولہ ۳۹۶
دارین، کسکو ۱۸۱، ۳۳۳، ۵۳۳	نواب حسن الدولہ ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۱
دافرا، حسین ۸۶۳	نواج (نواز) ۸۶۳
دانت ۳۷۰	نواز کشور (نواج کشور) ۵۳۵
والدہ، علی ۱۹۸، ۳۰۰	نوازش، کھنوی ۷۰
	نوازش، میرزا علی، نوازش علی شاہ ۷۷۷، ۳۳۳، ۳۳۳

۳۹۵، ۳۹۶، ۳۵۹	انتخاب نئی	۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۹، ۸۳۸	ارمغان (دو جلد دوم تراخ)
۵۸۰، ۵۵۱، ۵۴۹، ۵۳۵، ۵۳۳، ۵۳۰	انتخاب سلطان	۸۳۶، ۸۳۵	
۸۹۰	انتخاب مہا	۸۷۹، ۸۷۰، ۸۶۹، ۷۶۹، ۷۶۳، ۷۶۱	ارمغان کنگل پرشاد
۵۴۷	انتخاب کام مہا	۷۷۴	ارمغان مالک
۵۴۷	انتخاب کیمات مہر	۸۳۱، ۸۲۹، ۸۲۸	ارمغانی (دو جلد چہارم تراخ)
۵۵۳	انتخاب مرزا شوق	۸۳۷، ۸۳۵، ۸۳۲	
۷۱۹، ۷۱۸	انتخاب تاریخ		اسعد الاشجار
۱۰۹	انتخاب نظیر اکبر آبادی	۵۹۵	اشارات
۸۸۸، ۸۳۷، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۲۹، ۸۲۵	انتخاب قصص	۸۳۰، ۸۲۹، ۸۲۸	اشعار تراخ (دو جلد دوم تراخ)
۹۸۶		۸۳۵، ۸۳۳، ۸۳۶، ۸۳۲	
۷۷۹، ۷۷۷	انتخاب یادگار	۷۱۹	اصلاح مع ایضاح
۳۸۰	انکسارے	۹۳۰، ۹۱۹، ۹۱۶، ۹۱۳، ۹۱۲، ۹۰۸	افزارنگی پاکولی
۹۹۸، ۸۷۰، ۸۶۹، ۸۶۳، ۸۵۴، ۷۵۶	انکرسیا	۹۲۹	
۸۷۰	انکرسیا اور انکرسیا کیم	۸۹۶، ۸۹۵، ۸۹۴، ۸۹۰، ۷۶۹، ۷۶۳	انکرسیا کیم
۱۱۶۸، ۱۱۶۷، ۱۱۵۵، ۱۱۱۶، ۱۱۰۶۳	انکسار کی روزگار	۹۰۳، ۹۰۲	
۷۷۴		۹۵۶	انکسار کی تاریخ
۷۷۴	انکسار کی دو کھانیاں	۵۸۱، ۳۱۱	انکسار نامہ
۷۷۴	انکسار کے حریف و حریف	۵۸۱، ۵۱۷، ۵۱۳	انکسار نامہ چہار کیم
۳۷۰	انکسار و کرن	۵۸۰، ۵۳۸، ۵۳۰	انکسار نامہ
۹۱۸	انکسارے اور	۳۷۵	انکسار مبین
۶۴۵، ۶۳۶، ۶۱۸، ۶۰۹، ۶۰۶	انکسارے سرور	۶۱۳، ۶۰۹، ۶۰۶، ۵۸۹	انکسار الحلی
۱۶۷۲، ۵۳۸، ۵۳۵، ۵۳۳، ۵۳۳، ۵۰۳	انوار کمالی	۷۱۲	انوار الحلی (مہر انکریم)
۷۹۳، ۷۹۲، ۷۹۱، ۷۹۰، ۷۸۹		۹۸۱	انوار الحلی (نور انکریم)
۷۹۳	انوار کمالی (فارسی)	۸۱۳، ۸۱۳، ۸۱۱، ۸۱۰	انوار درخشش (دو جلد مہر)
۷۷۴	انکسار الحلی	۸۱۷، ۸۱۶	
۵۳۲	انوار اشجار	۳۳۲، ۳۳۲، ۳۰۳، ۳۰۳، ۲۸۷، ۲۸۶	انوار درخشش
۵۳۸، ۹۳۵	انوار اشجار	۷۱۹، ۷۰۷، ۴۳۷	
۳۳۱، ۳۳۲	انوار حسن آف سوراہی و سوراہی لیل	۷۶۲	انتخاب رنگ

۰۳۳۴، ۰۳۶۳، ۰۳۸۸، ۰۳۹۹، ۰۵۱۰، ۰۵۱۱، ۰۵۱۲، ۰۵۳۸
 ۵۸۶، ۵۵۸، ۵۵۱
 اوصاف السلوک (طریقہ قرآن مجید) ۵۵۰، ۵۳۰
 تاریخ ترکستان ۸۱۴
 انجمن تلمیذین ۳۱۵، ۳۱۳، ۳۰۳
 امیر قباد ۵۳۰، ۵۳۰
 ابن ابی نعیم باغ کرمانشاه آشوری ۱۰۳۱، ۳۳۴، ۱۹۶
 اسے آشوری نگار ایند بندوستانی ۴۷
 اسے کیلاک آف دی عربک، پریشین ایند بندوستانی
 میونسکریض آف دی لائبریری آف دی کنگ آف
 اردو ۹۲۹
 اسے گرمار آف دی بندوستانی لنگویج ۴۱۸، ۵۰۷
 ارباب ۹۹۹، ۹۹۵
 اسے تفسیر آف پریشین درج ۴۱۸
 باب المین ۸۳۹
 باروہاسا اوشور، بند ۵۴۷
 باروہ اردو ۳۱۶، ۳۵۵، ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۵، ۳۶۳، ۳۶۳
 ۵۰۸
 باروہ اردو (ترجمہ گلستان) ۵۸۱، ۵۱۷، ۵۱۴
 باروہ بہار ۹۱۱، ۹۰۹، ۹۰۹، ۹۰۸
 باروہ علی (ترجمہ گلستان) ۵۸۱
 باروہ عشق ۵۶۶، ۵۶۰
 باروہ غمر مراد، پہ قسطیات نساخ ۸۴۰، ۸۴۹
 باروہ بہار (قصہ چار و دویش) ۳۳۳، ۱۷۱، ۱۶۶، ۱۵۹
 ۳۲۹، ۳۲۸، ۳۲۶، ۳۲۵، ۳۲۳، ۳۱۶، ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۰۹
 ۳۵۱، ۳۴۹، ۳۴۷، ۳۴۳، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۳، ۳۴۰

۰۳۹۹، ۰۳۸۴، ۰۳۸۰، ۰۳۷۹، ۰۳۷۸، ۰۳۷۷، ۰۳۷۶، ۰۳۷۵، ۰۳۷۴، ۰۳۷۳، ۰۳۷۲، ۰۳۷۱، ۰۳۷۰، ۰۳۶۹، ۰۳۶۸، ۰۳۶۷، ۰۳۶۶، ۰۳۶۵، ۰۳۶۴، ۰۳۶۳، ۰۳۶۲، ۰۳۶۱، ۰۳۶۰، ۰۳۵۹، ۰۳۵۸، ۰۳۵۷، ۰۳۵۶، ۰۳۵۵، ۰۳۵۴، ۰۳۵۳، ۰۳۵۲، ۰۳۵۱، ۰۳۵۰، ۰۳۴۹، ۰۳۴۸، ۰۳۴۷، ۰۳۴۶، ۰۳۴۵، ۰۳۴۴، ۰۳۴۳، ۰۳۴۲، ۰۳۴۱، ۰۳۴۰، ۰۳۳۹، ۰۳۳۸، ۰۳۳۷، ۰۳۳۶، ۰۳۳۵، ۰۳۳۴، ۰۳۳۳، ۰۳۳۲، ۰۳۳۱، ۰۳۳۰، ۰۳۲۹، ۰۳۲۸، ۰۳۲۷، ۰۳۲۶، ۰۳۲۵، ۰۳۲۴، ۰۳۲۳، ۰۳۲۲، ۰۳۲۱، ۰۳۲۰، ۰۳۱۹، ۰۳۱۸، ۰۳۱۷، ۰۳۱۶، ۰۳۱۵، ۰۳۱۴، ۰۳۱۳، ۰۳۱۲، ۰۳۱۱، ۰۳۱۰، ۰۳۰۹، ۰۳۰۸، ۰۳۰۷، ۰۳۰۶، ۰۳۰۵، ۰۳۰۴، ۰۳۰۳، ۰۳۰۲، ۰۳۰۱، ۰۳۰۰، ۰۲۹۹، ۰۲۹۸، ۰۲۹۷، ۰۲۹۶، ۰۲۹۵، ۰۲۹۴، ۰۲۹۳، ۰۲۹۲، ۰۲۹۱، ۰۲۹۰، ۰۲۸۹، ۰۲۸۸، ۰۲۸۷، ۰۲۸۶، ۰۲۸۵، ۰۲۸۴، ۰۲۸۳، ۰۲۸۲، ۰۲۸۱، ۰۲۸۰، ۰۲۷۹، ۰۲۷۸، ۰۲۷۷، ۰۲۷۶، ۰۲۷۵، ۰۲۷۴، ۰۲۷۳، ۰۲۷۲، ۰۲۷۱، ۰۲۷۰، ۰۲۶۹، ۰۲۶۸، ۰۲۶۷، ۰۲۶۶، ۰۲۶۵، ۰۲۶۴، ۰۲۶۳، ۰۲۶۲، ۰۲۶۱، ۰۲۶۰، ۰۲۵۹، ۰۲۵۸، ۰۲۵۷، ۰۲۵۶، ۰۲۵۵، ۰۲۵۴، ۰۲۵۳، ۰۲۵۲، ۰۲۵۱، ۰۲۵۰، ۰۲۴۹، ۰۲۴۸، ۰۲۴۷، ۰۲۴۶، ۰۲۴۵، ۰۲۴۴، ۰۲۴۳، ۰۲۴۲، ۰۲۴۱، ۰۲۴۰، ۰۲۳۹، ۰۲۳۸، ۰۲۳۷، ۰۲۳۶، ۰۲۳۵، ۰۲۳۴، ۰۲۳۳، ۰۲۳۲، ۰۲۳۱، ۰۲۳۰، ۰۲۲۹، ۰۲۲۸، ۰۲۲۷، ۰۲۲۶، ۰۲۲۵، ۰۲۲۴، ۰۲۲۳، ۰۲۲۲، ۰۲۲۱، ۰۲۲۰، ۰۲۱۹، ۰۲۱۸، ۰۲۱۷، ۰۲۱۶، ۰۲۱۵، ۰۲۱۴، ۰۲۱۳، ۰۲۱۲، ۰۲۱۱، ۰۲۱۰، ۰۲۰۹، ۰۲۰۸، ۰۲۰۷، ۰۲۰۶، ۰۲۰۵، ۰۲۰۴، ۰۲۰۳، ۰۲۰۲، ۰۲۰۱، ۰۲۰۰، ۰۱۹۹، ۰۱۹۸، ۰۱۹۷، ۰۱۹۶، ۰۱۹۵، ۰۱۹۴، ۰۱۹۳، ۰۱۹۲، ۰۱۹۱، ۰۱۹۰، ۰۱۸۹، ۰۱۸۸، ۰۱۸۷، ۰۱۸۶، ۰۱۸۵، ۰۱۸۴، ۰۱۸۳، ۰۱۸۲، ۰۱۸۱، ۰۱۸۰، ۰۱۷۹، ۰۱۷۸، ۰۱۷۷، ۰۱۷۶، ۰۱۷۵، ۰۱۷۴، ۰۱۷۳، ۰۱۷۲، ۰۱۷۱، ۰۱۷۰، ۰۱۶۹، ۰۱۶۸، ۰۱۶۷، ۰۱۶۶، ۰۱۶۵، ۰۱۶۴، ۰۱۶۳، ۰۱۶۲، ۰۱۶۱، ۰۱۶۰، ۰۱۵۹، ۰۱۵۸، ۰۱۵۷، ۰۱۵۶، ۰۱۵۵، ۰۱۵۴، ۰۱۵۳، ۰۱۵۲، ۰۱۵۱، ۰۱۵۰، ۰۱۴۹، ۰۱۴۸، ۰۱۴۷، ۰۱۴۶، ۰۱۴۵، ۰۱۴۴، ۰۱۴۳، ۰۱۴۲، ۰۱۴۱، ۰۱۴۰، ۰۱۳۹، ۰۱۳۸، ۰۱۳۷، ۰۱۳۶، ۰۱۳۵، ۰۱۳۴، ۰۱۳۳، ۰۱۳۲، ۰۱۳۱، ۰۱۳۰، ۰۱۲۹، ۰۱۲۸، ۰۱۲۷، ۰۱۲۶، ۰۱۲۵، ۰۱۲۴، ۰۱۲۳، ۰۱۲۲، ۰۱۲۱، ۰۱۲۰، ۰۱۱۹، ۰۱۱۸، ۰۱۱۷، ۰۱۱۶، ۰۱۱۵، ۰۱۱۴، ۰۱۱۳، ۰۱۱۲، ۰۱۱۱، ۰۱۱۰، ۰۱۰۹، ۰۱۰۸، ۰۱۰۷، ۰۱۰۶، ۰۱۰۵، ۰۱۰۴، ۰۱۰۳، ۰۱۰۲، ۰۱۰۱، ۰۱۰۰، ۰۹۹، ۰۹۸، ۰۹۷، ۰۹۶، ۰۹۵، ۰۹۴، ۰۹۳، ۰۹۲، ۰۹۱، ۰۹۰، ۰۸۹، ۰۸۸، ۰۸۷، ۰۸۶، ۰۸۵، ۰۸۴، ۰۸۳، ۰۸۲، ۰۸۱، ۰۸۰، ۰۷۹، ۰۷۸، ۰۷۷، ۰۷۶، ۰۷۵، ۰۷۴، ۰۷۳، ۰۷۲، ۰۷۱، ۰۷۰، ۰۶۹، ۰۶۸، ۰۶۷، ۰۶۶، ۰۶۵، ۰۶۴، ۰۶۳، ۰۶۲، ۰۶۱، ۰۶۰، ۰۵۹، ۰۵۸، ۰۵۷، ۰۵۶، ۰۵۵، ۰۵۴، ۰۵۳، ۰۵۲، ۰۵۱، ۰۵۰، ۰۴۹، ۰۴۸، ۰۴۷، ۰۴۶، ۰۴۵، ۰۴۴، ۰۴۳، ۰۴۲، ۰۴۱، ۰۴۰، ۰۳۹، ۰۳۸، ۰۳۷، ۰۳۶، ۰۳۵، ۰۳۴، ۰۳۳، ۰۳۲، ۰۳۱، ۰۳۰، ۰۲۹، ۰۲۸، ۰۲۷، ۰۲۶، ۰۲۵، ۰۲۴، ۰۲۳، ۰۲۲، ۰۲۱، ۰۲۰، ۰۱۹، ۰۱۸، ۰۱۷، ۰۱۶، ۰۱۵، ۰۱۴، ۰۱۳، ۰۱۲، ۰۱۱، ۰۱۰، ۰۰۹، ۰۰۸، ۰۰۷، ۰۰۶، ۰۰۵، ۰۰۴، ۰۰۳، ۰۰۲، ۰۰۱، ۰۰۰

[illegible]

تاریخ شمسی ۱۰۲
تاریخ قمری ۹۶۳
تاریخ مسقط ۱۰۰۰، ۱۰۰۰، ۹۹۵، ۹۹۱، ۹۸۶
تاریخ ہجری ۱۰۰۱، ۹۹۵، ۹۹۱، ۹۸۶، ۹۸۲
تاریخ ۸۰۰، ۷۹۸
تاریخ انور شاهی (مخلوط) ۳۸۹
تاریخ انور شاهی (قلمی) ۳۸۹، ۳۸۷، ۳۸۵، ۳۸۳
تاریخ انور ۱۰۰۰، ۹۹۵، ۹۹۱، ۹۸۶، ۹۸۲
تاریخ شمس ۳۸۲، ۳۸۶، ۳۹۰، ۳۹۴، ۳۹۸
۳۳۶، ۳۳۵، ۳۳۴، ۳۳۳، ۳۳۲
قلمی مشق ۹۶۶
تحقیق کردہ مشق میں ۷۱۸
تحقیق کردہ میدی ۳۶۸، ۳۶۷
تحقیق مضامین ۱۰۵
تحقیق ماہنامہ ۱۰۳
تذکرہ آزاد ۳۳۵، ۱۰۳
تذکرہ انجمن الاحیاء ۲۰۹، ۱۱۵، ۱۱۰، ۱۰۶
تذکرہ بے بکر ۱۰۳، ۱۰۰، ۹۷، ۹۴، ۹۰
تذکرہ بے بکر (قلمی) ۷۱۹، ۷۱۸، ۷۱۷، ۷۱۶
تذکرہ جملہ شہر ۱۰۳، ۱۰۰، ۹۷، ۹۴، ۹۰، ۸۷، ۸۴، ۸۱، ۷۸
تذکرہ ۷۱۶، ۷۱۵، ۷۱۴، ۷۱۳، ۷۱۲، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۰۷، ۷۰۶، ۷۰۵، ۷۰۴، ۷۰۳، ۷۰۲، ۷۰۱، ۷۰۰، ۶۹۹، ۶۹۸، ۶۹۷، ۶۹۶، ۶۹۵، ۶۹۴، ۶۹۳، ۶۹۲، ۶۹۱، ۶۹۰، ۶۸۹، ۶۸۸، ۶۸۷، ۶۸۶، ۶۸۵، ۶۸۴، ۶۸۳، ۶۸۲، ۶۸۱، ۶۸۰، ۶۷۹، ۶۷۸، ۶۷۷، ۶۷۶، ۶۷۵، ۶۷۴، ۶۷۳، ۶۷۲، ۶۷۱، ۶۷۰، ۶۶۹، ۶۶۸، ۶۶۷، ۶۶۶، ۶۶۵، ۶۶۴، ۶۶۳، ۶۶۲، ۶۶۱، ۶۶۰، ۶۵۹، ۶۵۸، ۶۵۷، ۶۵۶، ۶۵۵، ۶۵۴، ۶۵۳، ۶۵۲، ۶۵۱، ۶۵۰، ۶۴۹، ۶۴۸، ۶۴۷، ۶۴۶، ۶۴۵، ۶۴۴، ۶۴۳، ۶۴۲، ۶۴۱، ۶۴۰، ۶۳۹، ۶۳۸، ۶۳۷، ۶۳۶، ۶۳۵، ۶۳۴، ۶۳۳، ۶۳۲، ۶۳۱، ۶۳۰، ۶۲۹، ۶۲۸، ۶۲۷، ۶۲۶، ۶۲۵، ۶۲۴، ۶۲۳، ۶۲۲، ۶۲۱، ۶۲۰، ۶۱۹، ۶۱۸، ۶۱۷، ۶۱۶، ۶۱۵، ۶۱۴، ۶۱۳، ۶۱۲، ۶۱۱، ۶۱۰، ۶۰۹، ۶۰۸، ۶۰۷، ۶۰۶، ۶۰۵، ۶۰۴، ۶۰۳، ۶۰۲، ۶۰۱، ۶۰۰، ۵۹۹، ۵۹۸، ۵۹۷، ۵۹۶، ۵۹۵، ۵۹۴، ۵۹۳، ۵۹۲، ۵۹۱، ۵۹۰، ۵۸۹، ۵۸۸، ۵۸۷، ۵۸۶، ۵۸۵، ۵۸۴، ۵۸۳، ۵۸۲، ۵۸۱، ۵۸۰، ۵۷۹، ۵۷۸، ۵۷۷، ۵۷۶، ۵۷۵، ۵۷۴، ۵۷۳، ۵۷۲، ۵۷۱، ۵۷۰، ۵۶۹، ۵۶۸، ۵۶۷، ۵۶۶، ۵۶۵، ۵۶۴، ۵۶۳، ۵۶۲، ۵۶۱، ۵۶۰، ۵۵۹، ۵۵۸، ۵۵۷، ۵۵۶، ۵۵۵، ۵۵۴، ۵۵۳، ۵۵۲، ۵۵۱، ۵۵۰، ۵۴۹، ۵۴۸، ۵۴۷، ۵۴۶، ۵۴۵، ۵۴۴، ۵۴۳، ۵۴۲، ۵۴۱، ۵۴۰، ۵۳۹، ۵۳۸، ۵۳۷، ۵۳۶، ۵۳۵، ۵۳۴، ۵۳۳، ۵۳۲، ۵۳۱، ۵۳۰، ۵۲۹، ۵۲۸، ۵۲۷، ۵۲۶، ۵۲۵، ۵۲۴، ۵۲۳، ۵۲۲، ۵۲۱، ۵۲۰، ۵۱۹، ۵۱۸، ۵۱۷، ۵۱۶، ۵۱۵، ۵۱۴، ۵۱۳، ۵۱۲، ۵۱۱، ۵۱۰، ۵۰۹، ۵۰۸، ۵۰۷، ۵۰۶، ۵۰۵، ۵۰۴، ۵۰۳، ۵۰۲، ۵۰۱، ۵۰۰، ۴۹۹، ۴۹۸، ۴۹۷، ۴۹۶، ۴۹۵، ۴۹۴، ۴۹۳، ۴۹۲، ۴۹۱، ۴۹۰، ۴۸۹، ۴۸۸، ۴۸۷، ۴۸۶، ۴۸۵، ۴۸۴، ۴۸۳، ۴۸۲، ۴۸۱، ۴۸۰، ۴۷۹، ۴۷۸، ۴۷۷، ۴۷۶، ۴۷۵، ۴۷۴، ۴۷۳، ۴۷۲، ۴۷۱، ۴۷۰، ۴۶۹، ۴۶۸، ۴۶۷، ۴۶۶، ۴۶۵، ۴۶۴، ۴۶۳، ۴۶۲، ۴۶۱، ۴۶۰، ۴۵۹، ۴۵۸، ۴۵۷، ۴۵۶، ۴۵۵، ۴۵۴، ۴۵۳، ۴۵۲، ۴۵۱، ۴۵۰، ۴۴۹، ۴۴۸، ۴۴۷، ۴۴۶، ۴۴۵، ۴۴۴، ۴۴۳، ۴۴۲، ۴۴۱، ۴۴۰، ۴۳۹، ۴۳۸، ۴۳۷، ۴۳۶، ۴۳۵، ۴۳۴، ۴۳۳، ۴۳۲، ۴۳۱، ۴۳۰، ۴۲۹، ۴۲۸، ۴۲۷، ۴۲۶، ۴۲۵، ۴۲۴، ۴۲۳، ۴۲۲، ۴۲۱، ۴۲۰، ۴۱۹، ۴۱۸، ۴۱۷، ۴۱۶، ۴۱۵، ۴۱۴، ۴۱۳، ۴۱۲، ۴۱۱، ۴۱۰، ۴۰۹، ۴۰۸، ۴۰۷، ۴۰۶، ۴۰۵، ۴۰۴، ۴۰۳، ۴۰۲، ۴۰۱، ۴۰۰، ۳۹۹، ۳۹۸، ۳۹۷، ۳۹۶، ۳۹۵، ۳۹۴، ۳۹۳، ۳۹۲، ۳۹۱، ۳۹۰، ۳۸۹، ۳۸۸، ۳۸۷، ۳۸۶، ۳۸۵، ۳۸۴، ۳۸۳، ۳۸۲، ۳۸۱، ۳۸۰، ۳۷۹، ۳۷۸، ۳۷۷، ۳۷۶، ۳۷۵، ۳۷۴، ۳۷۳، ۳۷۲، ۳۷۱، ۳۷۰، ۳۶۹، ۳۶۸، ۳۶۷، ۳۶۶، ۳۶۵، ۳۶۴، ۳۶۳، ۳۶۲، ۳۶۱، ۳۶۰، ۳۵۹، ۳۵۸، ۳۵۷، ۳۵۶، ۳۵۵، ۳۵۴، ۳۵۳، ۳۵۲، ۳۵۱، ۳۵۰، ۳۴۹، ۳۴۸، ۳۴۷، ۳۴۶، ۳۴۵، ۳۴۴، ۳۴۳، ۳۴۲، ۳۴۱، ۳۴۰، ۳۳۹، ۳۳۸، ۳۳۷، ۳۳۶، ۳۳۵، ۳۳۴، ۳۳۳، ۳۳۲، ۳۳۱، ۳۳۰، ۳۲۹، ۳۲۸، ۳۲۷، ۳۲۶، ۳۲۵، ۳۲۴، ۳۲۳، ۳۲۲، ۳۲۱، ۳۲۰، ۳۱۹، ۳۱۸، ۳۱۷، ۳۱۶، ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۱۳، ۳۱۲، ۳۱۱، ۳۱۰، ۳۰۹، ۳۰۸، ۳۰۷، ۳۰۶، ۳۰۵، ۳۰۴، ۳۰۳، ۳۰۲، ۳۰۱، ۳۰۰، ۲۹۹، ۲۹۸، ۲۹۷، ۲۹۶، ۲۹۵، ۲۹۴، ۲۹۳، ۲۹۲، ۲۹۱، ۲۹۰، ۲۸۹، ۲۸۸،

تراش تحقیق ۱۹، ۷۱۸	۳۸۹، ۳۸۹، ۳۷۷، ۳۶۸، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۵۳، ۳۱۴
۱۷۱۷ مصحفی ۵۹۵، ۳۰۳، ۳۰۳	۵۷۸، ۵۷۷، ۵۷۷، ۵۷۷، ۵۷۷، ۵۷۷
تخلیص معنی ۱۹، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷	۳۳۶، ۱۰۴، ۷۱۷، ۷۱۷
۸۰۹، ۸۰۹، ۸۰۹، ۸۰۹، ۸۰۹، ۸۰۹	۸۷۳، ۸۶۲
حبیب اللہ ظہیر ۵۶۶، ۵۶۶، ۵۵۸	۸۳۳
حبیب صغیر بکراہی ۶۴۷	۷۴۷
مختصر تجزیہ ۷۱۸، ۷۱۸	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
مختصری حاشیہ ۳۸۰	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
تواریخ بدیع ۹۸۱	۱۱۴، ۱۱۴، ۱۱۴، ۱۱۴، ۱۱۴، ۱۱۴
تواریخ المصوح ۳۸۳	۳۱۹، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۰۹، ۳۰۹، ۳۰۹
تواریخ کبائی ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳	۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳
۵۸۹، ۵۷۷	۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳
تواریخ غربت ۹۸۹، ۹۸۹	۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۱۳
توصیف زراعات ۷۱۷	۸۳۷، ۸۲۹
تہذیب ۹۷۷	۵۴۷، ۵۴۳
تہذیب المصوح ۳۸۸	۵۷۷
تین تذکرے ۶۴	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
ج	۸۳۷
جامع المصالح ۵۸۲، ۵۸۰	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
جامع التواریخ ۸۳۸، ۸۳۵	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
جامع التواریخ ۳۷۷	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
جانورہ مخطوطات اردو ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
چند شوق ۵۸۸	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
چند شوق ۳۰۲	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
جنت العالیہ فی مناقب اہل بیت ۵۷۳	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷
جنگ نامہ ۳۸۵، ۳۸۵، ۳۸۵، ۳۸۵، ۳۸۵، ۳۸۵	۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷، ۷۱۷

دیوان بیتی اردو (گہلی) ۳۵۰، ۳۵۰

دیوان بیتی فارسی ۳۵۰

دیوان غالب ۷۳۱

دیوان غالب کامل ۱۰۳۰

دیوان فرحب ۸۰۹، ۷۹۸

دیوان غزلجات (گہلی) مشرت ۶۰۱

دیوان غیر محفوظ ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۲

دیوان فارسی (مسنی) ۴۵۹، ۴۴۷، ۴۱۶

دیوان فارسی (ناخ) ۷۱۸، ۶۹۱، ۶۸۳، ۶۸۱

دیوان فراق ۳۳۹، ۳۳۱، ۳۳۵

دیوان قصائد (مسنی) ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۲۲

۲۸۱

دیوان کرشمہ گنجی ۷۲۲

دیوان گلستانہ نظامی ۹۸۵، ۹۶۹، ۹۵۶

دیوان گوپا ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۹

دیوان لطف (دیوان منتخب) ۵۷۰، ۵۷۱

دیوان ماریخ ۱۶۵

دیوان مہارگ ۹۸۵، ۹۶۳

دیوان مسنی (مرتب سیرامیر) ۷۱۸

دیوان مسنی ۵۸۰

دیوان مجبور ۵۸۸

دیوان ناخ ۱۰۳

دیوان ناخ (اول محفوظ) ۷۸۳

دیوان نادر ۷۹۷

دیوان نسیم ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۲۳، ۹۲۶، ۹۲۹

دیوان نظیر اکبر آبادی ۱۰۲۹، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲

دیوان نظیری ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۵۶

دیوان ہوا ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۸، ۵۲۵

دیوان دلی ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰

دیوان دلی اللہ محبت ۳۳۰

دیوان ہفتم (مسنی) ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۳۳، ۲۳۵

۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲

دیوان ہفتم (مسنی) ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۷

۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴

دیوان ہنس (مخطوط) ۳۶۸، ۳۵۹

۱

ڈاکٹر آئن ڈی لاکھور ۹۱۲

ڈراما نمون اور روایت ۸۷۰

ڈراما نادر ۶۰۱

ڈراما ناک ۳۴۷

ڈراما نیکلی کی کہانی ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۳۷، ۱۴۵، ۱۵۶

۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴

درب خطی جگ سرور، چتر، قتل، مباحث ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳

۶۳۳

دربستان و جواب انتخاب نقص ۸۳۳

دربستان نادر ۳۴۷

دربستان تحقیق، مجبور آواز ۷۱۸

دربستان عروض ۶۹۰، ۶۹۱

دربستان کائنات جو ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۵۰

۵۵۱

دربستان نیا ۱۰۰۹

دربستان چابی ۳۷۰

دربستان تھیں ۱۱۰، ۱۱۱

مرد و زن ۵۳۰

رنگین تار ۲۹۱، ۲۹۰

رنگین و آبی ۱۲۸

روح نظیر ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷

روز روشن ۳۹۵، ۳۹۸، ۳۹۹، ۱۰۴

روز و شب ۷۷۳، ۷۷۴

روضه المهدی ۲۷۲، ۲۷۳

روایت چندی کازینتس ۳۳۹

ریش افکار ۹۷۵

ریش فکر ۷۷۷

ریش السامین ۳۵۹

ریش اشرا ۱۸۸

ریش اعلیٰ ۹۸۶، ۹۸۵

ریش الفی ۱۷۹، ۱۷۷، ۱۷۶، ۱۰۴، ۱۲۵، ۵۰۰

۲۲۵، ۲۲۳، ۲۲۱، ۲۱۱، ۲۰۹، ۱۹۷، ۱۹۲، ۱۹۲، ۱۸۴

۳۹۹، ۳۸۹، ۳۸۸، ۳۷۵، ۳۶۷، ۳۸۰، ۳۷۹، ۳۷۸

۶۰۰، ۵۹۵، ۵۹۴، ۵۸۸، ۵۸۷، ۵۴۲، ۵۳۶، ۳۰۴

۷۲۱، ۷۲۰، ۷۱۹، ۷۱۸، ۷۱۷، ۷۱۶، ۷۱۵، ۷۱۴، ۷۱۳، ۷۱۲

۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۰۷، ۷۰۶، ۷۰۵، ۷۰۴، ۷۰۳

۸۳۹، ۸۳۸

ریش الفکر ۹۹۳، ۹۹۲، ۹۹۱، ۹۹۰، ۹۸۹، ۹۸۸، ۹۸۷

ریش الفکر ۹۸۷، ۹۸۶

ریش الفکر ۳۳۶

ز

زبان و قلم ۷۷۷

زبان و قلم ۸۳۹، ۸۳۸، ۸۳۷، ۸۳۶

زبان و قلم ۸۳۶

زبان و قلم ۹۷۷، ۹۷۸

زبان و قلم ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷

زبان و قلم ۳۱۹

س

سبب ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹

سبب ۲۹۱، ۲۹۰، ۲۸۹

سبب ۳۱۹، ۳۱۸

سبب ۱۸۸، ۱۸۷

سبب ۹۸۶، ۹۸۵

سبب ۳۵۹، ۳۵۸، ۳۵۷، ۳۵۶، ۳۵۵، ۳۵۴

۳۵۳، ۳۵۲، ۳۵۱، ۳۵۰، ۳۴۹، ۳۴۸، ۳۴۷

۳۴۶، ۳۴۵، ۳۴۴، ۳۴۳، ۳۴۲، ۳۴۱

۳۴۰، ۳۳۹، ۳۳۸، ۳۳۷، ۳۳۶، ۳۳۵

۳۳۴، ۳۳۳، ۳۳۲، ۳۳۱، ۳۳۰، ۳۲۹

۳۲۸، ۳۲۷، ۳۲۶، ۳۲۵، ۳۲۴، ۳۲۳

۳۲۲، ۳۲۱، ۳۲۰، ۳۱۹، ۳۱۸، ۳۱۷

۳۱۶، ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۱۳، ۳۱۲، ۳۱۱

۳۱۰، ۳۰۹، ۳۰۸، ۳۰۷، ۳۰۶، ۳۰۵

سبب ۹۳۳، ۹۳۲، ۹۳۱، ۹۳۰، ۹۲۹، ۹۲۸

سبب ۹۸۷، ۹۸۶

سبب ۳۳۶، ۳۳۵

سبب ۸۰۴

سبب ۳۷۵، ۳۷۴، ۳۷۳

سبب ۶۳۹، ۶۳۸، ۶۳۷، ۶۳۶، ۶۳۵

سبب ۶۳۴، ۶۳۳، ۶۳۲، ۶۳۱، ۶۳۰

سبب ۶۳۹، ۶۳۸، ۶۳۷، ۶۳۶، ۶۳۵

سبب ۶۳۴، ۶۳۳، ۶۳۲، ۶۳۱، ۶۳۰

قرآن مجید فی الجلال شهادت الشیخین ۵۷۴	۳۳۶
قرع الصالحین ۹۳۰، ۸۴۹	فرهنگ مصنف ۹۳۰، ۹۱۱، ۳۹۴
قصص البیضاء ۳۶۰	قصص آزار ۶۳۹، ۶۳۵
قصص میرزا ۴۲۷	قصص میرزا ۶۰۶، ۶۱۰، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۵، ۶۱۶
قصص پادشاهان ۶۱۳، ۴۲۶، ۴۴۲، ۵۴۴، ۶۰۱، ۶۲۵، ۶۲۶	۶۳۹، ۶۳۸، ۶۳۷، ۶۳۶، ۶۳۴، ۶۳۳، ۶۳۲، ۶۳۱، ۶۳۰، ۶۲۹
۶۳۵	قصص پادشاهان ۶۰۹، ۳۳۳، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۵۳۶، ۵۸۱
قصص حسن و دل ۶۱۳	۵۸۳، ۵۸۵، ۵۹۳، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۷، ۶۰۸
قصص خسروان مجسم ۶۱۰	۶۱۰، ۶۱۵، ۶۱۷، ۶۲۱، ۶۲۳، ۶۲۵، ۵۴۷، ۶۲۸
قصص پادشاهان ۵۶۷، ۵۵۸	۶۳۰، ۶۳۳، ۶۳۵، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹
قصص شمس گلشن ۵۸۱، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹	۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴
۶۰۰، ۵۹۹	۹۱۳، ۸۳۰
قصص فیروز شاه ۵۸۰	قصص کاتب کاظمی شمس ۶۳۵، ۶۳۰
قصص گلشن (نویسنده ناشناس) ۳۳۰، ۳۵۵، ۳۹۱، ۴۹۱	قصص الکاتب ۶۳۹
۴۹۲، ۳۹۵، ۳۹۸، ۵۰۰، ۵۴۲، ۵۴۷، ۵۸۹	قصص الکاتب ۸۳۰
۵۹۳	قصص الکاتب ۵۷۷
قصص گلشن ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰	قصص الکاتب ۷۹۷
قصص گلشن و فیروز ۶۱۱، ۶۱۲	قصص الکاتب ۶۳۴
قصص میرزا و دلیر ۵۹۸، ۳۰۹	قصص الکاتب ۵۷۷
قصص میرزا و دلیر ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷	قصص الکاتب کی لایه قصص ۴۶۴، ۳۹۸، ۵۱۱
قصص میرزا و دلیر ۴۹۲	۵۴۴، ۵۴۳، ۵۵۱، ۵۶۸، ۶۸۲
قصص نوین ۴۹۲	قصص نوین ۱۰۰۹
قصص شمس ۳۹۵، ۴۹۹، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶	ق
قصص ۹۴۷	ق
قصص شمس ۹۶۳	ق
قصص پادشاهان ۸۴۹، ۸۴۳	ق
قصص لایحه ۴۹۲	ق
قصص لایحه ۹۵۴	ق
قصص لایحه ۳۳۵	ق

فهرست کتب چاپ شده در سال ۱۳۸۶

ک

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

کتابخانه عمومی شهرستان

گ

گزارش عملکرد

گزارش عملکرد

گزارش عملکرد

۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱

۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

کتاب الفہرست

مشقوی شمس الدین ۳۹۳

مشقوی سواد شریف رسول بیار ۶۸۶، ۶۸۵، ۶۸۴
۷۱۷، ۶۹۱

مشقوی شمس الدین ۳۹۴، ۳۹۳

مشقوی آل دین (مخطوط) ۸۲۴، ۸۲۳، ۸۲۲

مشقوی شرکت شہزادانی ۹۸۱

مشقوی خیرنگ مشفق ۵۷۸، ۵۷۷، ۵۷۶

مشقوی شہادت ہمارے آل بی ۶۸۶، ۶۸۵، ۶۸۴

مشقوی میر حسن ۳۱۴

۶۹۱، ۶۸۷

مشقوی شمس الدین ۹۵۲

مشقوی صید ۸۸۵، ۸۸۱

مشقوی شمس الدین ۹۷۶، ۹۷۵، ۹۷۴

مشقوی شمس الدین ۹۸۵، ۹۸۴، ۹۸۳، ۹۸۲

مجاہد دکن ۳۰۴، ۳۰۳، ۳۰۲، ۳۰۱، ۳۰۰، ۲۹۹، ۲۹۸

مشقوی شمس الدین ۹۹۰

۳۳۶، ۳۳۵، ۳۳۴، ۳۳۳، ۳۳۲

مشقوی عالم ۹۹۰، ۹۸۹، ۹۸۸، ۹۸۷، ۹۸۶، ۹۸۵

مجمع الاحکام ۳۳۵، ۳۳۴، ۳۳۳، ۳۳۲، ۳۳۱، ۳۳۰

مشقوی شمس الدین ۸۸۸

۵۶۹، ۴۸۵، ۴۵۴

مشقوی فریب مشفق ۹۳۳، ۹۳۲، ۹۳۱، ۹۳۰، ۹۲۹

مجمع النوازل ۵۷۸، ۵۷۷، ۵۷۶، ۵۷۵، ۵۷۴، ۵۷۳

۹۳۶، ۹۳۵، ۹۳۴

۵۷۸، ۵۷۷، ۵۷۶، ۵۷۵، ۵۷۴، ۵۷۳

مشقوی قصہ غم ۹۳۸

۴۷۹، ۴۷۸، ۴۷۷، ۴۷۶، ۴۷۵

مشقوی قول نہیں ۹۳۹، ۹۳۸

مجموعہ (اسرار محبت) (مخطوط) ۳۹۵، ۳۹۴

مشقوی کلام مآء چم ۶۸۶، ۶۸۵، ۶۸۴، ۶۸۳، ۶۸۲

مجموعہ دکن ۳۳۳، ۳۳۲، ۳۳۱، ۳۳۰، ۳۲۹

مشقوی نگار نسیم ۳۹۸، ۳۹۷، ۳۹۶، ۳۹۵، ۳۹۴، ۳۹۳

مجموعہ فرس نامہ ۳۱۹

۸۱۷، ۸۱۶، ۸۱۵، ۸۱۴، ۸۱۳، ۸۱۲، ۸۱۱، ۸۱۰، ۸۰۹، ۸۰۸، ۸۰۷، ۸۰۶

مجموعہ نثر غالب ۳۰۴

۹۲۰، ۹۱۹، ۹۱۸، ۹۱۷، ۹۱۶، ۹۱۵

مجموعہ نثر ۳۳۹، ۳۳۸، ۳۳۷، ۳۳۶، ۳۳۵، ۳۳۴

مشقوی گل و سنبل ۳۶۸، ۳۶۷، ۳۶۶، ۳۶۵، ۳۶۴، ۳۶۳

۵۳۵، ۴۳۵

مشقوی لذت مشفق ۹۳۳

مجموعہ داہد ۹۶۴

مشقوی لطف ۵۷۱

مجموعہ صید ۳۸۷

مشقوی لعلی بخوں (تجلی) ۵۶

گل نامہ شامی ۱۰۰۰، ۹۹۹، ۹۹۸، ۹۹۷، ۹۹۶، ۹۹۵

مشقوی لعلی بخوں (جانی، محمد الرحمن) ۵۶۶

مجموعہ سر ۴۹۰، ۴۸۹

مشقوی لعلی بخوں (دین) ۳۶۴، ۳۶۳، ۳۶۲، ۳۶۱، ۳۶۰

مختصر کہانیاں ۳۶۸، ۳۶۷، ۳۶۶

۳۶۶، ۳۶۵

نغز (دہ سالہ) ۹۰۹

مشقوی لعلی مشفق ۹۳۰، ۹۲۹، ۹۲۸، ۹۲۷، ۹۲۶، ۹۲۵

نغز آلام ۷۹۲

مشقوی سمران نامہ ۶۸۷، ۶۸۶، ۶۸۵، ۶۸۴، ۶۸۳

نغز انوار ۱۶۹، ۱۶۸، ۱۶۷

۶۹۱، ۶۹۰، ۶۸۹

ان کے سفر	۷۶۴	ان کی سفر
صاحب	۷۶۴	صاحب
مکمل	۷۶۴	مکمل
سید محمد علی حسن شاہ	۷۷۷	سید حسن علی شاہ
مطبع نای	۷۷۷	مطبع منہاجام
نکاح وادی طوطاں	۷۶۴	نکاح و شہر اردن طوطاں
حرار چندی	۷۹۳	مرزا چندی
آغا خیر	۷۹۳	آغا خیر
انور علی	۷۹۰	انور علی
شیخ امام بخش	۷۹۵	شیخ امام بخش
عظیم دار ۱۲۶/۱۲۷ء ۱۸۵۲ء	۸۰۸	عظیم دار ۱۲۶/۱۲۷ء ۱۸۵۰ء
دیوان	۸۱۶	دیوان
شیخ سر فرازی علی	۸۲۲	شیخ سر فرازی علی
فدا علی بیٹی	۸۲۳، ۷۷۸، ۷۶۹	فدا علی بیٹی
رشید الحق	۸۲۶	رشید الحق
کسی	۸۳۲	کسی
گنج قورخ	۸۳۹	گنج قورخ
ہماؤد علی ۱۰۵	۸۶۳	ہماؤد علی ۱۰۵
بجینت	۸۷۸	بجینت
شکوہ فرنگ	۸۹۵/۸۹۳	شکوہ فرنگ
شرح دیوان اردو کے غالب	۹۰۵	شرح دیوان اردو کے غالب
گارساں داسی	۹۵۲/۹۳۳/۹۲۹/۹۱۱/۹۰۸	گارساں داسی
تاریخ نو بیات ہندوستانی	۹۰۸	تاریخ نو بیات ہندوستانی
ترجیح	۹۱۶	ترجیح
غبار شعلہ گل	۹۲۲	غبار شعلہ گل
دنگدار	۹۲۶	دنگدار
شمس الدین	۹۳۷	شمس الدین

تاریخ ادبیات اہل بیت و اہل بیت	۹۲۹	تاریخ ادب اہل بیت
انعامی و بیعتی	۹۳۳	انعامی و بیعتی
مبین ملبوس	۹۳۸	مبین ملبوس
دریا کے تہذیب	۹۶۲	دریا کے تہذیب
صورت الہیہ	۹۶۳	صورت الہیہ
مستم الدولہ	۹۷۹	مستم الدولہ
قید فرنگ	۹۹۲/۹۸۲	قید فرنگ
ارکانی	۹۹۱	ارکانی
اروز دہان	۹۹۱	اروز دہان
کلمہ الدین احمد	۹۹۹	کلمہ الدین احمد
ولی دہلی	۱۰۰۵	ولی دہلی